

सेठ भोलाराम सेकसरिया स्मारक ग्रन्थ-माला-१०

अवध के प्रमुख कवि

(१७००-१६०० वि०)

लेखक

ब्रजकिशोर मिश्र

हिन्दी विभाग

विश्वविद्यालय, लखनऊ



प्रकाशक

लखनऊ विश्वविद्यालय

सं० २०१७ वि०



पूज्य-चरण स्वर्गीय पं० कृष्णबिहारी जी मिश्र

यस्मिन् सर्वाणि भूतान्यात्मैवाभूद् विजानतः ।
तत्र को मोहः कः शोक एकत्वमनुपश्यतः ॥ ७ ॥

(ईशावास्योपनिषद्)

‘बाबू’

की

पुरय-स्मृति

की

सश्रद्धया

उपोद्घात

हिन्दी प्रदेश का केन्द्रस्थल अवध है। चिरकाल तक यहाँ पर साहित्य, संगीत तथा अन्य कलाओं का गौरवपूर्ण सृजन हुआ है। अनेक प्रसिद्ध हिन्दी काव्यकारों ने इस भूमि को गौरवान्वित किया है। जायसी और तुलसी ने अपने अमर काव्यों की रचना इसी भूमि में की थी। हिन्दी साहित्य के रीतिकाल में यहाँ अनेक प्रतिभावान् कवि हुए। अवध प्रान्त की साहित्यिक महत्ता को ध्यान में रखकर ही मैंने अपने प्रिय शिष्य और सहयोगी, डा० ब्रजकिशोर मिश्र को 'अवध के रीतियुगीन हिन्दी कवियों का अध्ययन' नामक विषय पर एक अनुसन्धानात्मक प्रबंध लिखने के लिए दिया।

हिन्दी साहित्य के रीतिकाल में प्रधानता शृंगार काव्य की थी परन्तु अन्य विविध भावों और विषयों पर भी इस काल में महत्वपूर्ण रचनाएँ हुईं। शृंगार काल के पूर्व जो भाव-धाराएँ, प्रेम मार्गी सूफी भक्ति, सगुण भक्ति तथा निर्गुण भक्ति आदि, हिन्दी साहित्य में प्रवाहित थीं, वे इस काल में भी चलती रहीं। यद्यपि इनका वेग और प्रभाव इस काल में उतना नहीं रहा जितना धार्मिक अथवा भक्तिकाल में था। इन भाव धाराओं के अतिरिक्त अन्य प्रकार के थोड़े साहित्य का भी सृजन हिन्दी में हुआ। इस काल का प्रशस्ति काव्य, हास्य-विनोद-काव्य नीति और उपदेशात्मक काव्य भी कम महत्व के नहीं हैं। इस काल का नीति काव्य तो बहुत ही समृद्ध है। इस युग की तथा उपर्युक्त साहित्य की भाषा प्रधानतया ब्रजभाषा है।

मुझे यह कहते हुए संतोष है कि डा० ब्रजकिशोर मिश्र ने अवध के रीति कालीन हिन्दी काव्य का अध्ययन उक्त सभी विचारधाराओं को ध्यान में रखते हुए, सुन्दर विवेचना के साथ किया है। इस प्रबन्ध पर मिश्र जी को लखनऊ विश्वविद्यालय ने पी-एच्० डी० की उपाधि प्रदान की है।

इस पुस्तक में लेखक ने अवध प्रदेश के निवासी, ब्रजभाषा कवियों के भाषादर्श पर भी ध्यान दिया है। ब्रज और अवधी भाषाओं के सम्मिश्रण से जो एक साहित्यिक, सुष्ठु ब्रजभाषा का रूप, अवध के कवियों ने प्रस्तुत किया

उसका विवेचन इस प्रबंध की एक विशिष्ट मौलिकता है। रीतिकालीन अवघ के कवियों ने जिन छन्दों का प्रयोग किया है उनके विकास का वर्णन भी इसमें सुन्दर ढंग से हुआ है। अवघ के लेखको ने प्रबंध काव्य भी लिखे हैं। प्रस्तुत ग्रंथ में इन प्रबंध काव्यों का विवेचन भी महत्व का है, जिसमें लेखक की सतुलित विवेचन शक्ति का परिचय मिलता है।

प्रस्तुत प्रबन्ध में विवेचित सामग्री अधिकांश में अप्रकाशित और नवीन है। इस सामग्री को प्रकाश में लाकर हिन्दी साहित्य की समृद्धि में लेखक ने भारी योगदान किया है। कुछ लेखकों के समय निर्धारण में लेखक ने परिश्रम किया है और अनेक प्रचलित भ्रांतियों का निराकरण किया है। ग्रंथ के आरम्भ में अवघ प्रान्त की तत्कालीन सीमाओं का निर्धारण करते हुए उसका एक क्रमबद्ध इतिहास प्रस्तुत किया गया है। इतिहास के तथ्यों का विवरण अधिकारी इतिहासज्ञों के कथनों के आधार पर है अतएव यह रोचक और उपयोगी है।

इस ग्रंथ को मैं मध्ययुगीन अवघ के हिन्दी काव्य-साहित्य के अध्ययन की एक सुन्दर और मौलिक कृति समझता हूँ जिसमें उक्त काव्य की रसात्मक, विवेचनापूर्ण व्याख्या के साथ मध्य युग का परिचय विशेष सफलता के साथ प्रस्तुत हुआ है। डा० मिश्र मेरी बधाई के पात्र हैं। डा० मिश्र के परिवार ने हिन्दी साहित्य के अध्ययन और सृजन में चिरकाल से योगदान किया है। इनके पूर्वज उच्च कोटि के कवि भी रहे हैं। हिन्दी साहित्य के प्रख्यात आचार्य और लेखक मिश्रबंधु इसी परिवार के थे। डा० ब्रजकिशोर मिश्र के पिता स्वर्गीय पं० कृष्णबिहारी मिश्र, बी० ए०, एल्-एल्० बी०, हिन्दी भाषा के अनन्य प्रेमी और उच्चकोटि के प्रसिद्ध लेखक, समालोचक तथा सम्पादक थे। इस प्रकार साहित्यिक योग्यता तथा लेखन क्षमता मिश्र जी ने उत्तराधिकार में पाई है। मेरी शुभकामना है और मंगलाशा है कि मिश्र जी की लेखनी द्वारा और भी विवेचनात्मक सुन्दर ग्रंथ प्रस्तुत होंगे तथा उनके द्वारा मौलिक और अप्रकाशित सामग्री हिन्दी संसार के सामने आवेगी।

डा० दीनदयालु गुप्त,

एम्० ए० एल्-एल्० बी०, डी-लिट्०

प्रोफेसर तथा अध्यक्ष,

हिन्दी तथा आधुनिक भारतीय भाषा विभाग

लखनऊ विश्वविद्यालय, लखनऊ

—दीनदयालु गुप्त

२० जून १९६० ई०

आरंभिक

हिंदी की तीन उपभाषाएँ भाषाविज्ञानियों ने स्वीकार की हैं—ब्रजी, अवधी और खड़ी। इनमें से दो भाषाओं ब्रजी और अवधी के नाम देश विशेष में संबद्ध हैं। 'खड़ी' के संबंध में अनेक व्याख्याएँ खड़ी की गईं। फिर भी उसके नाम का संबंध किसी देश विशेष से नहीं स्थापित किया जा सका। 'खड़ी' को जाटों की बोली मानते हैं। जाति से संबद्ध करके उसे जाटी कहते हैं। देशबद्ध करने के लिए उसे कुरुजांगल प्रदेश से संबद्ध करके 'कुरु' से 'कौरवी' नाम दिया गया। पर पाडव और कौरव नाम इतने प्रख्यात हैं कि 'कौरवी' कहने से सबसे पहले ध्यान कौरवों के प्रति जाता है। वास्तविकता यह है कि 'खड़ी' ने जिस भाषा का रिक्त प्राप्त किया उसमें देशगत विशेषता के बदले जातिगत विशेषता का ही पुराकल्प से प्रख्यापन होता आया है। भारतीय आर्य भाषाओं के विकास के जो सोपान माने गए हैं उनमें संस्कृत रूप के सोपान पर देश विशेष के नाम से भाषा विशेष को या विभाषा को प्रथित करने की सरणि का उद्भव नहीं हुआ था। केंद्रीय भाषा मध्यदेशीया थी और अन्य विभाषाओं को पूर्व, पश्चिम, उत्तर, दक्षिण से व्यक्त कर लेते थे। द्वितीय सोपान में प्राकृत रूप के आते ही देश से भाषाओं का नाम वैयाकरणों ने संबद्ध किया। इसका और चाहे जो हेतु हो, पर इतना तो स्पष्ट है कि दिक्क्रम से भाषाओं का नाम प्रकट करने में कुछ कठिनाई उत्पन्न हो गई थी। उत्तरी और दक्षिणी भेद एक प्रकार से लुप्त हो चुके थे। वास्तविक भेद पूर्वी, मध्यदेशीया और पश्चिमी रह गए थे। पश्चिमी भेद की विस्तार-सीमा उत्तरी और कुछ दक्षिणी अंचल का भी स्पर्श करने लगी थी। दक्षिणी अंचल की विशेषताएँ मध्यदेशीया से आ मिली थीं। इसलिए प्राकृत भाषाओं के नाम देशों से उनकी व्याप्ति के आधार पर संबद्ध किए गए।

पूर्वी अंचल की भाषा के विस्तार के लिए केंद्रीय और शक्तिशाली भगध

देश को आधार बनाया गया और उसका नाम मागधी रखा गया। पश्चिमी अंचल की भाषा के विस्तार को ध्यान में रखकर उसका नाम पँशाची रखा गया। इसका केंद्र तत्कालः पश्चिमोत्तर सीमा का देश था, पर विशेष प्रकार की जाति मासाहारी प्रवृत्ति के कारण 'पिशाच' नाम से अभिहित हुई और उसकी उच्चारण विशेषताओं का नाम, जहाँ तक व्यापक मिली, चाहे आचार-विचार में भिन्नता भी रही, बखटके पँशाची रख दिया गया। मध्यदेशीया का केंद्र शूरसेन देश था अतः देश से उसे भी संबद्ध करके उसका नाम शौरसेनी रखा गया। इतना क्षेत्र समेट लेने पर भी दिखाई पड़ा कि प्राकृत अन्यत्र भी छाई हुई है। उसके अध्ययन से वैयाकरण इस परिणाम पर पहुँचे कि प्राकृत का एक देशभेद रहित रूप सर्वत्र [सारे राष्ट्र में] व्याप्त है। ऐसे ही सर्व-सामान्य रूप का नाम महाराष्ट्री रखा गया। 'महाराष्ट्री' नाम से 'मराठी' को मिलता जुलता देखकर पहले भाषाविज्ञान के पंडित दोनों को एक मानकर चले, पर अब यह सिद्ध हो गया है कि 'मराठी' का विकास महाराष्ट्री प्राकृत से नहीं हुआ है। वह तो पद्य की भाषा थी और सार्वदेशिक आवश्यकता के लिए शौरसेनी अर्थात् मध्यदेशीया प्राकृत से ही सरल करके बना ली गई थी। इस प्रकार प्राकृत सोपान पर तीन ही मुख्य भाषाएँ थी—पँशाची, शौरसेनी और मागधी। उन वैयाकरणों को शौरसेनी और मागधी के बीच 'अर्धमागधी' भाषा भी दिखाई पड़ी। जैनो ने तो अर्धमागधी को ही संस्कृत आदि सभी का मूल कहा है। शौरसेनी और पँशाची के बीच भी मिली-जुली 'अर्ध' लक्षण विशिष्ट भाषा की संभावना थी। पर उस सोपान पर उसका विकास नहीं हुआ।

प्राकृत के अनंतर अपभ्रंश के सोपान पर जो विकास हुआ, उसका वैसे व्यापक और सूक्ष्म अध्ययन नहीं हो सका। उसके अनेक कारण थे। उन कारणों की खोज में प्रवृत्त होना यहाँ अनावश्यक है। इतना ही जान लेना पर्याप्त है कि इस सोपान पर उपलब्ध सामग्री के आधार पर जो थोड़ा सा विचार हुआ उसमें उसके २७ भेद देशों के नाम पर गिन गिन कर बताए गये। जैनों के जो ग्रंथ इधर मिले हैं एक तो उस समय भाडागारों में ही बंद थे, दूसरे उनकी भाषा में देशगत विशेषताओं के भेद स्पष्ट नहीं हैं। प्रतीत होता है कि वैयाकरणों के बताए नियमों के आधार पर संस्कृत से सीधे ही अपभ्रंश रूप तक आने का प्रयास किया गया है। बोलचाल के प्रयोग बहुत कम आ पाए हैं। पदार्थों के नाम तो कुछ प्राचीन मिल जाते हैं, पर प्रयोग की दृष्टि से पुष्कल उपलब्धि नहीं होती। प्राकृत भाषाओं और देशी भाषाओं के बीच एक सोपान

निश्चित है। किसी किसी ने विकास के दो सोपानों की भी कल्पना की है। पर वह विचारधारा उतनी व्यापक नहीं हो सकी। सामग्री के पुष्कल रूप में न मिलने के कारण अपभ्रंश का विचार विस्तार से नहीं हुआ। अधिकतर उसको एक ही मानकर विचार किया गया। विविध रूपों की कुछ प्रवृत्तियाँ मात्र बतला दी गईं। कुछ प्राकृत वैयाकरणों ने अपभ्रंश का विचार प्राकृत के पेटे में ही करके छुट्टी पा ली। भाषा की दृष्टि से अभी इस सोपान के सम्बन्ध में विस्तृत, अध्ययन-पुष्ट, पूर्वग्रहविमुक्त विमर्श होना शेष है। निश्चय ही प्राकृत-सोपान के अनंतर अपभ्रंश-सोपान पर देगढ़ विघेपताओं से सम्बद्ध भाषाओं का संख्याधिक्य हुआ होगा। इसका संकेत देशी भाषा सोपान पर मिलने वाले भेद और संख्याधिक्य से ही मिल जाता है। व्याकरणों में उनका निश्चित और परिपूर्ण निरूपण न होने से प्राकृत वैयाकरणों के अनुसार प्राकृत के अनंतर आने वाले देश-भेदगत अपभ्रंशों की उन्हीं प्राकृत नामों से कल्पना करके संप्रति विचार-सरणि आगे बढ़ाई जाए। पँशाची अपभ्रंश, शौरसेनी अपभ्रंश, अर्ध-मागधी अपभ्रंश, इतने मोटे भेद तो निश्चित थे। इसी प्रकार देशी भाषा सोपान पर पँशाची देश्य, शौरसेनी देश्य, अर्धमागधी देश्य, मागधी देश्यरूप भी निश्चित हैं।

यहाँ 'अर्धमागधी' शब्द पर विचार करने से बहुत सी स्थितियाँ स्पष्ट हो जाती हैं। शौरसेनी और मागधी के बीच 'अर्धमागधी' प्रवृत्ति का होना अनिवार्य है। मागधी की ओर आकर्षण अधिक होने से उसका नाम 'अर्धमागधी' है। यदि शौरसेनी की ओर झुकाव अधिक हो तो 'अर्धशौरसेनी' रूप भी अनिवार्य है। अवधी भाषा के जो पूर्वी और पश्चिमी भेद माने जाते हैं, उनमें कुछ ऐसा ही हेतु प्रतीत होता है। पूर्वी अवधी की प्रवृत्तियाँ मागधी-प्रमुख हैं और पश्चिमी अवधी की शौरसेनी-प्रमुख। गोस्वामी तुलसीदास का रामचरित मानस पश्चिमी अवधी में लिखा गया। उसमें शौरसेनी की प्रवृत्तियाँ अधिक हैं। उसकी भाषा पर विचार करते हुए हिन्दी के एक प्रसिद्ध वैयाकरण ने घोषणा की थी कि उसे अवधी का काव्यग्रथ न कहकर ब्रजी का कहना चाहिए। इन सब पर विस्तार से पृथक् विचार करने की आवश्यकता है। यहाँ तो इतना ही कहना है कि सूक्ष्मेक्षिका से देखने पर भाषागत अनेक भेद दिखाई पड़ सकते हैं। शौरसेनी प्रदेश के पूर्व में प्रचलित मागधी भाषा के पृथक् स्वरूप के कारण उसका जो विकास हुआ वह तो हुआ ही, दोनों के मिश्रण से पूर्व की ओर जिस प्रकार दो छायांतर दिखाई पड़ते हैं, उसी प्रकार पश्चिम में भी दो छायांतरों की संभावना है—अर्धशौरसेनी और अर्धपँशाची की। खड़ी को

पश्चिमी अर्धशौरसेनी कह सकते हैं। उसमें पेशाची की भी अर्ध-प्रवृत्तियाँ हैं। शौरसेनी की प्रमुखता के कारण अर्धशौरसेनी नाम से ही उसे संकेतित करना समीचीन प्रतीत होता है। हिंदी की प्रमुख विभाषाओं में इस प्रकार जो रूप सर्वनिष्ठ दिखाई देता है वह शौरसेनी का है। खड़ी में अर्धशौरसेनी प्रवृत्ति तो है ही अवधो में भी अर्धशौरसेनी प्रवृत्ति है। अवधो के पूर्वी रूप में मागधी की ओर झुकाव होने पर भी अर्धशौरसेनी प्रवृत्ति निश्चित है। 'अर्धमागधी+अर्धशौरसेनी' से ही वह पूरी भाषा होती है।

इस प्रकार हिंदी की केन्द्रीय भाषा शौरसेनी या ब्रजी है। जिन्होंने पहले पूर्वी हिंदी को केन्द्रीय भाषा माना था उन्हें अपनी भूल का आगे चलकर सुधार करना पड़ा। हिंदी के अन्तर्गत जो भाषाएँ आती हैं उनमें मूलतः ब्रजी स्थित रहती है। ब्रजीविरहित हिंदी की कल्पना नहीं की जा सकती। ब्रजी तत्व के ही मूलतत्व होने से जहाँ भी किसी की रचना ब्रजीरंजित या शौरसेनी रजित दिखाई पड़ी हिन्दी के इतिहासो में अतीतकालीन सीमा के भीतर उसका ग्रहण कर लिया गया। विद्यापति की रचना मैथिली अर्थात् पश्चिमी मागधी में है उसमें शौरसेनी या ब्रजी का मेल कर दिया गया। रीठ या मेरुदंड मैथिली का है, पर उसमें शब्द, प्रवृत्ति, प्रयोग कुछ ब्रजी के भी रख दिए गए। उसके ब्रजीरंजित हो जाने के ही कारण विद्यापति की रचनाओं को हिन्दी-साहित्य के अंतर्गत माना गया। मैथिली के सभी कवि हिन्दी के कवि क्यों नहीं माने गए? इसी से कि उनकी रचना ब्रजीरंजित नहीं है। अंततोगत्वा मागधी प्रदेश में सुदूरपूर्व तक ब्रजी का एक रूप फैला जिसे 'ब्रजबुली' संज्ञा मिली और जिसका गीतों में प्रयोग बहुते के द्वारा किया गया। द्वारवंग (दरभंगा) के विद्यापति द्वारा ही पहले इस रूप का प्रवेश बंग में हुआ, फिर असम, उत्कल, नेपाल आदि में भी हो गया। विद्यापति के पूर्व, पूर्वी अंचल में 'ब्रजबुली' का अस्तित्व न होने से यह विचारणीय तथ्य है। हिन्दी-साहित्य के इतिहास की सीमा में इधर के अभिनव ऐतिहासिक कुछ नई चकाचौंध उत्पन्न करने के लिए 'यह भी हिन्दी है, वह भी हिन्दी है' कहकर अनेकानेक रचनाओं को अपनी ऐतिहासिक शुभुक्षा का ग्रास बना रहे हैं। हिन्दी भाषा और साहित्य की विवेकप्राप्त सीमा से संतोष न करके वे निरर्थक उलझन उत्पन्न कर रहे हैं।

शौरसेनीमिश्रित मागधी का प्रसार जिस प्रकार पूर्व में हुआ उसी प्रकार दक्षिण में भी। अनेक कारणों से अर्धमागधी देशी भाषा दक्षिण में दूर तक फैली। भाषा-विज्ञान की दृष्टि से हिन्दी की उपभाषाओं का जो मानचित्र

प्रस्तुत किया जाता है उसमें उत्तर से दक्षिण तक जिस भाषा का सबसे अधिक विस्तार है वह अर्धमागधी या अवधी है। इस विस्तार के हेतुओं का संधान यहां अनावश्यक है। पर इतना अवश्य कह देना है कि जैनों का धार्मिक साहित्य जिस मूल भाषा को प्रमुख भाषा कहता रहा है वह अर्धमागधी है। उसमें जो भी विकास प्राकृत युग के अनंतर हुआ उसका धार्मिक दृष्टि से फैलाव अनिवार्य था। हिन्दी साहित्य की प्राचीन दो प्रमुख उपभाषाओं अर्थात् शौरसेनी और अर्धमागधी में जो वाङ्मय प्रस्तुत हुआ उसमें प्रधान स्वरूप-भेद यह दिखता है कि ब्रजी में मुक्तक रचना प्रमुख रूप से हुई और अवधी में प्रबन्धों का प्राधान्य रहा। ऐसा न्यो हुआ, इसकी चर्चा छोड़िए। लीला-पुरुषोत्तम और मर्यादापुरुषोत्तम के चरित इसमें हेतु है, परम्परा इसमें कारण है या किसी प्रकार का विदेशी प्रवाह इसमें आधारभूत है आदि अनेक क्षेत्रों में दृष्टि दौड़ाई गई और दौड़ती है। कोई यह भी समझ बैठता है कि दोनों भाषाओं की गठन ही इस प्रकार की है कि एक में मुक्तक के लिए सहजता है और दूसरी में प्रबंध के लिए सरलता। कोई दोनों के छंदों की बनावट में प्रकीर्णत्व और बधत्व की विशेषताएँ ढूँढ लाता है। अस्तु। हेतु कोई भी हो। वास्तविकता जो भी है स्पष्ट है। ब्रजी का सबसे व्यापक उत्थान भक्ति आंदोलन के साथ हुआ। उधर उससे भी पहले से अवधी में प्रभूत वाङ्मय निर्मित होता आ रहा था। यह विचारणीय है कि हिन्दी में श्रीकृष्णभक्ति का प्रवाह तो आगे के साहित्य को अत्यधिक प्रभावित करता है पर भाषा का आदर्श पश्चिमी अर्थात् ब्रजी का नहीं है। इसका और चाहे जो हेतु हो, पर यह अवश्य है कि मध्यकाल में हिन्दी के कवियों में से प्रधान और अधिक पूर्वी अंचल में हुए। शुद्ध साहित्यिक प्रवाह की ही दृष्टि से देखें तो ब्रजी का आदर्श केशवदास ने जो भी रखा वह आगे चलकर प्रवाहप्राप्त नहीं हो सका। पर जो आदर्श अकबर के दरवारी कवियों गंग आदि ने रखा वह प्रवाह में स्वीकृत हो गया। अकबरी दरबार के गंग आदि प्रमुख कवि अवधी के क्षेत्र के थे।

उधर तुलसीदास के भाषा-संबंधी प्रयास पर ध्यान देने से स्पष्ट हो जाता है कि उन्होंने ब्रजी और अवधी को इतना अधिक निकट लाने का प्रयास किया कि दोनों भाषाएँ मिल गईं। जहाँ किसी भाषा के अधिक और प्रमुख कवि होते हैं साहित्यिक प्रवाह में वही की भाषा आदर्श हो जाती है। खड़ी का मूल क्षेत्र पश्चिमी है पर उसके आंदोलन और प्रमुख लेखक पूर्वी क्षेत्र में हुए इस लिए उस क्षेत्र का आदर्श मान्य हो गया। यही स्थिति अतीत में भी हुई। भाषा का रूप अवध में गढ़ा जाने लगा। उत्तरवर्ती राजभाषा इसी से मिश्रित

भाषा हो गई। इस प्रकार भाषा के रूप का निश्चय पूर्वी अंचल या अवध में ही प्रधान रूप से होता रहा है।

अवध-प्रदेश का केंद्र बैसवाड़ा है। इसमें अनेक रजवाड़े हुए जिनमें कवियों का सम्मान होता था। इसलिए परवर्ती अधिकतर साहित्य बैसवाड़ और उसके आसपास निर्मित हुआ। यहाँ की भाषा का प्रभाव ब्रजी पर पड़ना अनिवार्य था। अवधी भाषा की एक विशेष प्रवृत्ति है कि वह प्राकृतस्थ है। ब्रजी संस्कृतस्थ है। भारत देश में कोई भाषा प्राकृतस्थ रहकर व्यापक नहीं बन सकती। उसको संस्कृतस्थ करना उसकी व्याप्ति बढ़ाना है। तुलसीदास जी इसे भलीभाँति जानते थे। रामचरित मानस को संस्कृतस्थ करके उन्होंने मानस के पठन-पाठन की व्याप्ति तो बढ़ाई ही अवधी को भी ब्रजी के निकट ला दिया। यदि केशव और तुलसी के राम विषयक दोनों प्रबंध काव्यों की भाषा की दृष्टि से तुलना की जाए तो स्पष्ट दिखाई देता है कि तुलसीदास ने संस्कृत के प्रयोग केशव से कहीं अधिक किए हैं। प्रयोग में अंतर यही है कि एक ने भाषा के प्राकृत प्रवाह को सुस्थ रखा है पर दूसरे ने संस्कृत के वाग्योगों का भी मेल करके उसका सहज रूप आच्छन्न कर दिया है। तुलसीदास ने एक ओर रामचरितमानस में अवधी का प्रयोग करते हुए उसमें उतनी ही संस्कृत मिलाई है जितनी अपेक्षित थी दूसरी ओर विनयपत्रिका के "आरंभ के संस्कृत प्रधान पदों को छोड़ दें तो स्पष्ट दिखाई देता है कि विनयपत्रिका के अन्य पदों में उन्होंने संस्कृत की मिलावट करने का प्रयास नहीं किया। इस प्रकार रामचरितमानस की भाषा और विनयपत्रिका के इन पदों की भाषा में बहुत कम अंतर रह गया।"

यही यह भी कह देना आवश्यक है कि ब्रजी और अवधी ने अपनी पूर्ववर्ती भाषा की प्रवृत्ति का ग्रहण करने में भी दृष्टिभेद रखा। ब्रजी में क्रमशः परिष्कार होता गया और अवधी ने पुरानी प्रवृत्ति अधिक समय तक रक्षित रखी। क्या कारण है कि केशव और सूर दोनों की भाषा में रूपभेद है। केशव ने अपने भाषा संबंधी साहित्यिक प्रयत्न में पूर्ववर्ती प्रवृत्ति को रक्षित रखने का प्रयास किया तो उनकी भाषा का रूप सूर की भाषा से पृथक् हो गया। इधर तुलसीदास ने अवधी को ब्रजी के मार्ग पर ला खड़ा किया तो इन दोनों की भाषा में उतना अधिक अंतर नहीं रहा। अपभ्रंश की 'उकार' की प्रवृत्ति तुलसीदास ने कुछ अधिक सुरक्षित रखी है। इस दृष्टि से केशव और तुलसी में अपेक्षाकृत विशेष मेल है। हो सकता है कि सूर के पद मौखिक होने से परवर्ती प्रभाव से परिवर्तित हो गए हों।

अवध की भाषा अवधी का और उस क्षेत्र के प्रयाम से निमित्त सर्वसामान्य

मिश्रित भाषा का कुछ विचार किया गया। अब भाषाविषयक आचार से साहित्य-विषयक विचार पर आना चाहिए। यद्यपि हिंदी-साहित्य के निर्माण का क्षेत्र विस्तृत है तथापि यह निश्चित है कि उसका जितना अंश अवध में निर्मित हुआ वह विशेष महत्वपूर्ण है। हिंदी-साहित्य का आरंभ संवत् १००० वंश के आसपास से माना जाता है, पर कभी-कभी साहित्य की परंपरा का मिलान करते हुए शोधकर्ता इससे भी पूर्व पहुँच जाते हैं। छठी शताब्दी तक इसके उत्स की खोज में जाना पड़ा है कुछ घुमकडों को। उन्होंने अपभ्रंश-साहित्य का उद्भव हिंदी-साहित्य का उद्भव माना है। अपभ्रंश-साहित्य भले ही हिंदी-साहित्य की सीमा में सन्निविष्ट न हो, पर जो वाङ्मय प्राप्त होता है उसमें अधिकतर पूर्वी अंचल का है। उसकी परंपरा हिंदी-साहित्य के मान्य वाङ्मय के कुछ अंश तक चली आई है। इसमें दो प्रकार का वाङ्मय प्रभूत मिलता है। एक वाङ्मय तो कृत्रिम जैन अपभ्रंश का है और दूसरा सिद्धों के प्रकृत अपभ्रंश का। दोनों को शुद्ध साहित्य के भीतर ग्रहण करना समुचित नहीं प्रतीत होता। आदिकाल के अंतर्गत जितना साहित्य आता है उसमें से रासो-संबंधी वाङ्मय उसी युग का है इसमें संदेह खड़ा हो गया है। अमीर खुसरो के नाम पर मिलने वाली रचनाएँ परवर्ती हैं। इस प्रकार दो प्रकार की रचनाएँ ही प्रामाणिक रूप में उस युग की मानी जा सकती हैं। एक विद्यापति की पदावली और दूसरी सूफी प्रेमाख्यानक नूरकचंदा या चंदावत। यह सर्वविदित है कि सूफी प्रेमाख्यान लिखने वाले परवर्ती अधिकतर कवि अवध के थे और विद्यापति की प्रवृत्तियों का ग्रहण जिस उत्तरवर्ती हिंदी-साहित्य में हुआ वह अधिकांश में अवध प्रदेश में लिखा गया। यह रीतिकार्य का साहित्य है। सूफी प्रेमाख्यानकों के लेखन में चाहे धार्मिक प्रचार की भावना भी मानी जाए, पर वह फारसी-साहित्य के अनुगमन पर हिंदी-साहित्य में प्रेमाख्यान का नूतन उन्मेष था, यह भी माय ही स्वीकार करना पड़ेगा। रीतिकार्य हिंदी के अतीत का शुद्ध साहित्यिक प्रयास है इसमें किसी की विमति नहीं है। एक अधिसाहित्यिक प्रयास और दूसरा पूर्ण साहित्यिक प्रयास है।

सूफी प्रेमाख्यानक भी एक प्रकार का शृंगारी काव्य है और रीतिकार्य भी शृंगारी काव्य है। सूफी प्रेमाख्यानकों के माध्यम से जिस प्रकार की प्रवृत्तियाँ हिंदी-साहित्य में जगीं उनका परिणाम रीतिमुक्त कविता में देखा जा सकता है। रीतिकार्य के रूप में जो कुछ लिखा गया उसमें साहित्यिक आलंबन मर्यादा पुरुषोत्तम नहीं बनाए गए। लीलापुरुषोत्तम ही उसके आलंबन रहे। रामभक्ति में रसिक संप्रदाय की प्राचीन कल्पना चाहे प्रेता से ही कर ली जाए

पर रीतिकाव्य में राम को शृंगारी रूप नहीं दिया गया । ऐसा उन कर्ताओं ने किया जो राम की लीला-भूमि के थे, जो राम नाम के जपने का उद्घोष अपने रीतिकाव्य के अंत में कर गए हैं । अवतारों की मर्यादा रीतिकाव्य में बिगाड़ी नहीं गई है । जिस प्रकार का वर्णन कुत्सित कहा जाता है वह पारंपरिक है और उससे कहीं अधिक शृंगारी वर्णन कृष्णोपासक रसिकों में हुआ है । सूफी प्रेमाख्यानक भी प्रकृत सीमा का अतिक्रमण करते हुए दिखाई पड़ते हैं । जहाँ रहस्यात्मक वृत्तियाँ अवकाश पाती हैं वहीं शृंगारी वृत्तियाँ अधिक उत्कट होती हैं । सिद्धो, सूफियों और निकुंज-रसिकों में जितना उत्कट शृंगार है उतना रीतिकाव्य में नहीं । रीतिकाव्य के कर्ताओं का दोष इतना ही है कि उन्होंने संस्कृत की शृंगारी परंपरा में अपेक्षित परिष्कार नहीं किया । जो दोष हिंदी के इस युग के कवियों को दिया जाता है वह उनका नहीं है । रोग वापदादो का है, पर उसका फल भोगना पड़ा बेटे-पोतो को । रीतियुग की निर्मिति की समीक्षा करते समय यह भुला दिया गया है कि जिन्होंने ऐसा किया वे हिंदी में साहित्य की परंपरा का अंकन कर रहे थे । उस अंकन में कुछ ऐसा अंश भी है जो परवर्ती सुधारवादी मनोवृत्ति को नहीं रचा । पर तुलनात्मक दृष्टि से देखा जाए तो रीति युग के कवियों ने जैसा शृंगार का वर्णन किया है वह आधारभूत शृंगार-काव्य की अपेक्षा कुछ परिष्कृत है । विपरीत रति आदि के अशिष्ट वर्णन नाम मात्र को है । यह अवश्य कह सकते हैं कि इन्होंने बहिरंग रूप पर अधिक ध्यान दिया है । पर किन्हीं साहित्य में जब नई धारा आती है तो बहिरंग पर पहले ध्यान जाता है । रीतिमुक्त कवियों ने अंतरंग पर भी दृष्टि देकर संतुलन स्थापित करने का प्रयास किया ।

शृंगार के साथ हास्य का लगाव है । शास्त्रीय दृष्टि से भी, लोक दृष्टि में भी और साहित्यिक परंपरा की दृष्टि से भी । क्या कारण है कि शृंगार का अत्यधिक मंत्रह होने पर भी उम युग में हास्य पर उतना अधिक ध्यान नहीं दिया गया । फारसी की परंपरा में जब हास्य कुत्सित भीमा पर पहुँच रहा था तब भी हिंदी के शृंगार युग के कर्ता उसकी ओर नहीं लपके । रीतिग्रंथों में हास्य का उल्लेख मर्यादायुक्त है । भडौआ लिखने वालों की मंडली एक प्रकार में पृथक् थी । भडौआ परंपरा में काव्य का अंग भी नहीं माना गया । आधुनिक युग में हास्य के नाम पर जिस प्रकार की उक्तियों का सर्जन किया गया उम प्रकार के हास्य का नाम तक रीति के कवियों में नहीं मिलेगा । यह तत्त्वतः उनकी परिष्कृत दृष्टि है । काव्यशिष्टता का विचार खोकर शृंगार युग के कवि सर्वना में धीन नहीं हुए थे ।

लक्षण-ग्रंथ लिखने में भी उन्होंने पर्याप्त परामर्श से काम लिया है। हिंदी के लिए क्या ग्राह्य है और क्या त्याज्य इसका पूरा ध्यान रखकर लक्षण-ग्रंथ लिखे गए हैं। संस्कृत-साहित्य में नाना प्रकार के बाद उठे। उनका समन्वित निष्कर्ष ही हिंदी के लिए अनुकूल हो सकता था। प्रत्येक वाद का निर्यास ही इन्होंने ग्रहण किया है। जो हिंदी में चलने योग्य था उसी को लिया है, शेष को छोड़ दिया है। संस्कृत के परवर्ती समन्वयशील ग्रंथों का आधार लेकर भी उनका सब कुछ नहीं लिया है। अलंकारों में सबसे विकसित और सुबोध पद्धति चंद्रालोक और उसके पंचम मयूख की टीका कुबलयानंद में दिखी, इसी से हिंदीवालों ने उसे ग्रहण किया। केशवदास कुबलयानंदकार के पूर्व थे। उन्होंने दंडी की आलंकारिक पद्धति ली। पर उक्त ग्रंथों में से किसी ने सभी कुछ नहीं लिया। रीति-गुण का जो विस्तार वामन ने किया उसके प्रपंच में हिंदीवाले नहीं पड़े। तीन रीतियों की चर्चा मात्र कही-कही आई है। गुण भी तीन ही लिए गए हैं। रसवादी प्रवाह में जो निश्चय हुआ उससे लाभ उठाया इन रीतिकारों ने। रसतरंगिणी की परवर्ती प्रक्रिया इन्हें अच्छी लगी इसलिए उसका अनुगमन तो किया पर उसका भी सब कुछ नहीं लिया। किसी ने कही उसके 'छल' संचारी का उल्लेख भर कर दिया। मायारस का परित्याग कर दिया। किसी ने कही मायारस का सकेत भर कर दिया।

रीतियुग में साहित्यशास्त्र के विवेचन की आवश्यकता इसलिए पड़ी कि मूल संस्कृत ग्रंथ दूर पड़ गए थे। प्राकृत और अपभ्रंश तक मूल संस्कृत-ग्रंथों का ही उपयोग चलता रहा। अपभ्रंश युग में इसकी आवश्यकता के अनुभव का श्रीगणेश भर हुआ था। हिंदीवालों को साहित्यशास्त्र के बोध की अपेक्षा थी, विवेचन की नहीं। आधुनिक युग में जब संस्कृत के ग्रंथ मूल और अनुवादरूप में उपलब्ध हैं और पश्चिमी साहित्यशास्त्र का मंथन भी पर्याप्त हो रहा है तब भी साहित्यशास्त्र के विवेचन का रस उन्मेष नहीं दिखाई देता जैसे की अपेक्षा शृंगार-युग के रीति ग्रंथकारों में की जाती है तो विवश होकर यही कहना पड़ता है कि हिंदी को विवेचन की आवश्यकता तब नहीं थी और अब है भी तो उस प्रकार की मेधा और शक्ति कहीं नहीं दिखती। यों संप्रति अपने मुँह मियाँ मिट्टू बननेवाले अवश्य दुग्धोत्तर होने लगे हैं।

शृंगारयुग में जो कुछ लिखा गया उसमें अच्छी धुरी सामग्री सब प्रकार की है। पर धुरी सामग्री उतनी नहीं है जितनी समझी या समझाई जाती है। इस युग में जितने ग्रंथ बने उनमें से बहुत कम अभी सम्यक् प्रसारेण देखे गए हैं। उनमें शास्त्र और काव्य दोनों की दृष्टि से ऐसी संपदा पर्याप्त और श्लाघ्य

रूप में है जिसका हिंदी में उपयोग-प्रयोग वांछनीय था। इस युग के महत्वपूर्ण ग्रंथों का प्रकाशन, उनका अध्ययन समय और श्रम साध्य व्यापार है। इनका अनुशीलन सबके बूते का भी नहीं है। जितने श्रम और समय में सांप्रतिक समीक्षा युग में किसी प्राचीन कवि पर आलोचना लिखकर ख्याति प्राप्त की जा सकती है उससे कहीं अधिक श्रम, शक्ति और समय उसी कवि के ग्रंथों का संपादन-अनुशीलन करने में लग जाता है। इन कवियों के ग्रंथों का मनन-चिंतन करने में अत्यधिक धैर्य की अपेक्षा रहती है। इन प्राचीन कवियों के ग्रंथों के संग्रह, अनुचिंतन और प्रकाशन आदि विविध साहित्यिक कार्यों की परंपरा सुप्रसिद्ध मिश्र बंधुओं के परिवार में रही है। मिश्रबंधुओं की बृहत् ग्रंथी और लघुग्रंथी हिंदी साहित्य में इस प्रकार के कार्यों के लिए सुरुवात है। बृहत् ग्रंथी में साहित्यिक कार्यगत अधिक श्रम उसके सबसे लघु सदस्य स्व० पं० शुक्रदेव बिहारीजी मिश्र ने किया। लघुग्रंथी के सबसे बड़े सदस्य स्व० पं० कृष्ण-बिहारी जी मिश्र ने साहित्यिक एवम् ऐतिहासिक महत्त्व का कार्य अत्यधिक किया। प्रस्तुत प्रबंध के लेखक श्री ब्रजकिशोर जी मिश्र इन्हीं के सुयोग्य ज्येष्ठ पुत्र हैं।

इस प्रबंध में रीतिकाल या शृंगारकाल के अंतर्गत पड़नेवाले अवध के कुछ प्रमुख कवियों का अध्ययन किया गया है। इसके लिए ऐसी पर्याप्त सामग्री का आलोड़न किया गया है जो अभी तक हस्तलिखित रूप में ही पड़ी है। इनके पूर्वजों ने हिंदी के प्राचीन कवियों के ग्रंथों का जैसा महत्वपूर्ण संग्रह कर रखा है वैसा हिंदी की बड़ी-बड़ी संस्थाओं के संग्रहालयों में भी नहीं है। इस प्रकार के पुस्तकालयों का उपयोग कर इसमें संरक्षित ग्रंथों का विस्तृत चिंतनपुष्ट विवरण मान प्रस्तुत कर देना ही स्वतः अनुसंधान का प्रशंसनीय कार्य हो सकता है। अभी तो हिंदी में आलोचना और अनुसंधान के पार्थिव्य की कोई रेखा ही नहीं खींची गई है। जो कुछ दृष्ट हो चुका है उसको ऐसे रूप में देखना कि उसमें अंतर्निहित सारी विशेषताएँ उभरकर प्रत्यक्ष हो जायें आलोचना है। संधान द्वारा जो उपलब्धि हो चुकी है उसके अंतःनिविष्ट तथ्यों अथवा उनकी व्याख्या के नूतन प्रयास द्वारा नूतन उपलब्धि अनुसंधान है। आलोचना में तत्त्वतः कोई नूतन उपलब्धि नहीं होती। जो स्थितियाँ आच्छन्न रहती हैं उनका आवरण आलोचक हटा दिया करता है। प्रत्येक समझता है कि इसके भीतर कुछ आवृत है पर वह आवरण हटा नहीं पाता। अनुसंधान में जो उपलब्धि होती है वह अज्ञातपूर्व होती है। यह पता नहीं होता कि इसमें क्या मिल जाएगा। डुबकी लगाने पर रत्न भी हाथ आ सकता है और शत्रुक

भी । पहली प्रक्रिया स्वच्छ दृष्टि से संबंध रखती है और दूसरी स्वच्छ उपकरण से । पहली प्रक्रिया दर्शन है और दूसरी विज्ञान । समालोचक होना साधारण कार्य नहीं, अभ्यास से समालोचक हो सकना भी कदाचित् संभव नहीं । यदि कवि जन्मजात होते हैं तो आलोचक भी जन्मजात ही होते हैं । पर अनुसंधायक सब हो सकते हैं । फिर भी जैसे आलोचक इने गिने होते हैं वैसे ही अनुसंधायक भी । ऐसा नहीं है कि यदि सब अनुसंधायक हो सकते हैं तो जिसने भी शोध आरंभ कर दिया वही अनुसंधाता बन बैठा । यदि आलोचक जन्मजात होता है तो कभी कभी अनुसंधान में सारा जन्म भी लग जा सकता है । यह भी संभावना है कि सारा जन्म लग जाने पर भी जो शोध शोधकर्ता करना चाहता है वह न हो सके । उसके लिए उसे दूसरा या किसी दूसरे को जन्म लेना पड़े । इसलिए ईश्वरी देन से कोई अल्पवय में आलोचक हो सकता है पर अनुसंधायक के लिए वयप्राप्त होना ही पड़ेगा । अनुसंधान अल्पवयवाले साधक को वयस्क-वयोवृद्ध बना देगा तभी भिद्धि मिलेगी । अनुसंधान साधना है । जो समझता है कि उलटा-सीधा जो कुछ लिख दिया जाएगा उसी से अनुसंधान हो जाएगा वह कुछ उलटा-सीधा करने के फेर में होगा, उसका अनुसंधान से कोई संबंध नहीं ।

प्रस्तुत शोध-प्रबंध के महत्त्व के संबंध में विशेष कहने की आवश्यकता नहीं, वह स्वयंसिद्ध है । हां, मिश्र जी से यह निवेदन अवश्य करना है कि उनके पूर्वजों के पुस्तकालय में जो भी सामग्री है उसे वे साहित्य के हितार्थ प्रकाशित करा दें । उसकी विस्तृत विवरणात्मक सूची प्रस्तुत हो जाए जिससे उसका शोध और इतिहास के लिए अधिकाधिक उपयोग हो सके । इस प्रबंध के प्रस्तुत करने के लिए मिश्रजी बधाई के पात्र हैं । मैं चाहता हूँ कि ये पैतृक परंपरा को विचारितसुस्थ करके अपने प्राप्त रिक्त के सदुपयोग का बहुतांश को अवसर देकर साधुवाद के पात्र बनें ।

रामनवमी—केशव-जयंती, २०१७

वाणी-वितान भवन,
ब्रह्मनाथ, वाराणसी

- विश्वनाथ प्रसाद मिश्र

परिचय

प्रस्तुत प्रबंध अवध के शृ गारयुगीन (१७००-१९०० विक्रमी) प्रमुख कवियों का एक आलोचनात्मक अध्ययन है। इसमें प्रायः १० प्रमुख कवियों की रचनाओं का आधार लेकर उन पर काव्यालोचना-युक्त दृष्टि डालने का प्रयास किया गया है। ये कवि निम्नलिखित हैं :—

१ सुखदेव मिश्र .	१७२०-६०	विक्रमीय (रचनाकाल)
२ भिखारीदास :	१७५५-१८०७	” ”
३ कासिमशाह .	१७८८	” ”
४ गुरुदत्तसिंह 'भूपति' :	१७९१	” ”
५ गुलामनबी 'रसलील' :	१७९४-९८	” ”
६ जनकराज किशोरीदारण :	१७९७	” ”
७ गिरिधर कविराय :	१८००	” ”
८ बेनी भट्ट :	१८४९	” ”
९ बेनी प्रवीन वाजपेयी :	१८७४	” ”
१० महाराज मानसिंह 'द्विजदेव' :	१९०७	” ”

इनके अतिरिक्त अन्य कवियों के उद्धरण तथा उल्लेख भी यथास्थान प्रस्तुत किए गए हैं, किन्तु उन्हें प्रमुखता प्रदान नहीं की गई।

प्रथम अध्याय में सर्वप्रथम अवध नाम की व्याख्या की गई है, उसकी प्राचीनता तथा शब्दार्थ पर विचार किया गया है। इसके उपरान्त अवध प्रान्त की प्राचीनता तथा उसके संक्षिप्त इतिहास पर दृष्टिपात किया गया है। सं० १७०० से १९०० विक्रमीय में अवध प्रान्त की स्थिति तथा सीमाओं का उल्लेख करके विषय की भूमिका को समाप्त किया गया है। इसके उपरान्त अवध के विभिन्न काव्य केन्द्रों के निवासी आश्रयदाताओं तथा कवियों की वंशोत्पत्ति, जीवनी, कृतिमो पर विचार किया गया है। इन स्थानों के नाम

हैं : १. लखनऊ, २. बैसवाडा, ३. अमेठी, ४. अरवर (प्रतापगढ़), ५. महदौना (फैजाबाद), ६. फोटवा (बाराबंकी), ७. विसयां (सीतापुर), ८. मुहम्मदी (हरदोई), ९. दौलतपुर (रायबरेली) ।

उपर्युक्त स्थानों के निवासी नरेशों, कवियों अथवा कविनरेशों के वंश-परिचय तथा कृतित्व को सम्मुख लाते हुए बेनी भट्ट, सुन्देव मिश्र, भूपति, जगजीवनदास, शम्भुनाथ त्रिपाठी जैसे कवियों की अनेक हस्तलिखित कृतियों का उपयोग किया गया है, जिनका उल्लेख यथास्थान उपलब्ध होगा । मुखदेव मिश्र की कृतियों के आधार पर उनकी जीवनी को भी एक निश्चित रूप देने का प्रयत्न किया गया है । आचार्य द्विवेदी द्वारा प्रस्तुत मिश्र जी की जीवनी पर कुछ संशोधनात्मक विचार प्रकट करने का भी साहस किया गया है । ये अंश इस अध्याय में मौलिक कहे जा सकते हैं । द्वितीय अध्याय में आलोच्य युग के नामकरण तथा उसके पोषक उपादानों पर क्रमशः विचार तथा दृष्टि-पात किया गया है । विभिन्न विद्वानों के मत देते हुए अन्त में आचार्य पं० विश्वनाथ प्रसाद मिश्र के इस सिद्धान्त से सहमति प्रकट की गई है कि युग का नाम रीति युग न होकर शृंगार युग ही उचित है ।

पोषक उपादानों में प्रधानतया समाज, साहित्य तथा धर्म की परम्पराओं के सूत्र जोड़कर आलोच्य युग के प्रति उक्त परम्पराओं का सम्बन्ध तथा प्रभाव दिखलाया गया है ।

उक्त आधारों पर तत्कालीन कवियों की सामाजिक मर्यादाओं के प्रति उपेक्षा भावना, शृंगार रस प्रधान लक्षण-लक्ष्य ग्रंथ-रचना की अनिवार्यता, ब्रजभाषा प्रयोग की स्वाभाविकता, कृष्ण का काव्यग्रंथों में अनिवार्य नायक तथा पंचदेवोपासक हिन्दू समाज द्वारा अन्य देवताओं के प्रति भक्तिभाव की वास्तविकता आदि तथ्यों पर विचार किया गया है । यह सिद्धांत स्पष्ट किया गया है कि आलोच्य युग के कवि यदि एक ओर परम्पराओं से प्रभावित हैं तो दूसरी ओर लोक जीवन में वे केवल विलासी न होकर भक्त भी हैं ।

तृतीय अध्याय में आलोच्य युग की प्रमुख काव्यधातुओं का विचार किया गया है । शृंगार के अतिरिक्त अन्य काव्य प्रवृत्तियों का भी विचार प्रचलित थी जिनमें से प्रमुख रूप में निम्नलिखित काव्य प्रवृत्तियाँ विचार किया गया है :

१. निर्गुण सन्तकाव्य, २. सूफी प्रेमकाव्य, ३. शक्ति काव्य, ४. हनुमन् वृत्ति ५. नीति काव्य तथा ६. गीत काव्य । इन काव्य प्रवृत्तियों पर विचार करते हुए निर्गुण सन्त काव्य तथा सूफी प्रेम काव्य के सम्बन्ध में विचार

जीवनदास तथा कासिम शाह नामक दो कवियों के कृतित्व पर एक विहंगम दृष्टि डालने का प्रयास किया गया है। प्रथम कवि (जगजीवन) का परिचय तथा उनकी काव्यालोचना मौलिक है। कासिमशाह कृत हंस जवाहिर की भी व्यापक आलोचना इस प्रबंध में प्रस्तुत करने का प्रथम प्रयत्न है। शेष तीन प्रवृत्तियों में आलोच्य युग की मौलिक सामग्री का आधार ग्रहण करके उनकी विशेषताओं पर विचार किया गया है।

चतुर्थ अध्याय में आलोच्य युग की काव्यालोचना की गई है। भावपक्ष के अन्तर्गत शृंगार, अन्य रस तथा प्रकृति पर्यवेक्षण पर विचार किया गया है। कलापक्ष के अन्तर्गत कलाका उद्देश्य, कल्पना, रूपचित्रण, दृश्यचित्रण, अलंकार, काव्य भाषा, उसका स्वरूप, उसकी लाक्षणिकता, व्यापकता तथा शब्दचयन पर विचार है। माधुर्य तथा संगीत और उसके अन्तर्गत प्रत्यय प्रयोग तथा दीर्घान्तिता पर विचार किया गया है। ब्रजभाषा के प्रधान गुणों पर भी एक संक्षिप्त दृष्टि डाली गई है।

काव्य शैली के अन्तर्गत मुक्तक, प्रबंध तथा गद्य शैली पर विचार किया गया है। मुक्तक के अन्तर्गत दोहा, सोरठा, पदशैली, छप्पय, मय्या तथा घनाक्षरी छन्दों की परम्परा तथा उनके विकास पर दृष्टि डाली गई है। उक्त छन्दों का विषयानुसार प्रयोग भी स्पष्ट करने का प्रयत्न है। मय्या छन्द के मूल रूप के लक्षण चन्द कृत रासो से ग्रहण किए गए हैं। कवीर तथा अप्टछाप के कवियों में भी इसका स्वरूप खोजा गया है। इसी संगीतात्मकता पर भी दृष्टि डाली गई है। घनाक्षरी का सर्वप्रथम प्रयोग सूर के द्वारा निर्धारित किया गया है।

प्रबंध शैली के अन्तर्गत भक्ति-आध्यात्मिकता संबंधी प्रबंधों की प्रधानता है तथा वीर, नीति, सूफी काव्य संबंधी प्रबंध भी उपलब्ध हैं। इन प्रबंधों का विभाजन अनुवादित तथा मौलिक दो श्रेणियों में किया गया है। प्रबंध शैली में प्रधानता भक्ति कथाओं की ही है। इन काव्यों के नामकरण, नायक, मंगलाचरण, (गणेशवन्दना तथा अन्य देववन्दना), रस, वस्तुवर्णन, भावव्यंजना, कथावस्तु, संवाद (कथात्मकता, नाटकीयता) संगीत (गीत, स्तुतियाँ), छन्द (उनका चयन तथा मेलत्व) और सर्गबद्धता पर विचार किया गया है। शृंगारयुगीन प्रबंधों पर एक संक्षिप्त दृष्टि डालने का यह प्रयास अधिकांश में मौलिक है।

गद्य की स्थिति, आलोच्य युग में विशेष महत्वपूर्ण नहीं है तथापि उसकी उपेक्षा नहीं की जा सकती। उसका ऐतिहासिक महत्व है। टीका, धर्मोपदेश,

गीतिकथन के रूप में गद्य मिलता है। इन श्रेणियों पर सक्षिप्त विचार किया गया है।

उपसंहार में युग पर एक राजनैतिक, कला संबंधी तथा साहित्यिक दृष्टि डाल कर आलोच्य युग का मूल्यांकन किया गया है।

परिशिष्ट १ में आश्रयदाताओं के वशवर्णन सम्बन्धी उद्धरण, काव्य प्रयो से प्रस्तुत किए गए हैं। ये निम्नलिखित हैं :

१. राव मर्दन सिंह (डौड़ियाखेरा, रायबरेली) रसरसाणं व सं (मुखदेव मिश्र कृत)
२. हिन्दूपति (प्रतापगढ़) काव्यनिर्णय से (दास कृत)
३. हिम्मत सिंह, गुरुदत्त सिंह भूपति (अमेठी, मुलतानपुर) छन्द विचार से (मुखदेव मिश्र कृत)
४. टिकयितराय (लखनऊ) टिकयितराय प्रकाश से (बेनी भट्ट कृत)
५. नवलकृष्ण (लखनऊ) नवरमतरंग में (बेनी प्रवीण वाजपेयी कृत)
६. मानसिंह द्विजदेव (अयोध्या) प्रताप रत्नाकर से (लछिराम कृत)
७. फाजिल अली (हरदोई) फाजिल अली प्रकाश से (मुखदेव मिश्र कृत)
८. राजसिंह (गौड नरेश) वृत्तविचार में (मुखदेव मिश्र कृत)
९. खूबचन्द कायस्थ (बैसवाडा) रसविनास में (बेनी भट्ट कृत)

परिशिष्ट २ में कवि वश वर्णन सम्बन्धी उद्धरण प्रस्तुत किए गए हैं :

१. जगजीवनदाम (कोटवा, चारावकी) भक्त त्रिनोद से (बोधेदास कृत)
२. कामिमशाह (दरियावाद, चारावकी) हस जवाहिर में (कामिमशाह कृत)
३. भिन्वारीदास (ट्यांगा, प्रतापगढ़) छन्दोर्णव पिगल में (दास कृत)
४. मुखदेव मिश्र (दालतपुर, रायबरेली) वृत्तविचार में (मुखदेव मिश्र कृत)
५. बेनी भट्ट (बैती, रायबरेली) टिकयितराय प्रकाश से (बेनी भट्ट कृत)

परिशिष्ट ३ में सहायक ग्रंथ सूची है।

मक्षेपतः प्रस्तुत प्रबन्ध अवध के शृंगारयुगीन प्रमुख कवियों के साहित्य का एक समीक्षात्मक सक्षिप्त परिचय है। लेखक इसे न तो पूर्ण कहने का साहस कर सकता है और न सर्वांगीण। वास्तव में अवध का साहित्य इतना व्यापक तथा विशाल है कि एक छोटे से प्रबंध में उसे आबद्ध करने का प्रयत्न किसी कवि के शब्दों में "समुद्र को सम्बुक में भरना है।" प्रयत्न केवल यह है कि इस प्रबन्ध के द्वारा उक्त साहित्य का परिचय पाठकों को कराया जा सके। इसमें सफलता कहां तक प्राप्त हो सकी है, यह कहना लेखक का काम नहीं है, विद्वज्जन इसका निर्णय करेंगे।

प्रस्तुत प्रबंध की सामग्री मुझे प्रयाग विश्वविद्यालय पुस्तकालय, लखनऊ विश्वविद्यालय पुस्तकालय, गंगाप्रसाद मेमोरियल लाइब्रेरी (पं० शुक्रदेव विहारी मिश्र विभाग) लखनऊ, श्री ब्रजराज पुस्तकालय, गंधौली सीतापुर), हिन्दी सभा पुस्तकालय, सीतापुर से प्राप्त हुई है ।

मैं अपने गुरुजन, प्रधानतः गुरुवर डा० दीनदयालु जी गुप्त, अध्यक्ष, हिन्दी विभाग, विश्वविद्यालय, लखनऊ का कृतज्ञ हूँ, जिनके निर्देशन ही में नहीं वरन् जिनकी सतत प्रेरणा से यह कृति इस रूप में उपस्थित की जा सकी ।

हिन्दी विभाग

विश्वविद्यालय, लखनऊ

१६-१२-१९५६

ब्रज किशोर मिश्र

नितेदन

अवध के श्रृ गार युगीन प्रमुख कवियों का अध्ययन प्रस्तुत करने की प्रेरणा मुझे स्वर्गवासी पितृचरण प० कृष्णबिहारी जी मिश्र से मिली थी। यह कार्य प्रयाग विश्वविद्यालय के हिन्दी विभाग में स्वर्गीय गुरुवर प० देवीप्रसाद जी शुक्ल के निर्देशन में आरम्भ हुआ था किन्तु दुर्भाग्यवश परिस्थितियों की प्रतिकूलता के कारण मुझे प्रयाग से चले आना पड़ा और कार्य आरम्भिक स्थिति में ही पड़ा रहा। आगे भी कितनी ही विपन्न परिस्थितियाँ घेरे रहीं और कार्य की प्रगति अत्यन्त मन्द मन्वर गति से ही हो सकी। एक लम्बी अवधि के उपरान्त ही मैं इसे पूरा कर सका और उसका सम्पूर्ण श्रेय गुरुवर डा० दीनदयालु जी गुप्त को है, जिनकी प्रोत्साहनपूर्ण प्रेरणा तथा समुचित सुविधा प्रदान के आधार पर इसका समापन हो सका।

कार्यकाल के बीच में मेरे कितने ही मित्रों तथा शिष्यों ने अपनी स्नेहपूर्ण सहायता से मेरे कार्य भार को हलका करने का प्रयत्न किया है; वे सभी कृतज्ञता अथवा आशीर्वाद के पात्र हैं। भाई जगन्नाथबक्श दास (महन्त, गद्दी जगजीवन दास, फोटवा, बाराबकी) मेरे प्रिय सुहृद हैं। उन्होंने अत्यन्त उदारता पूर्वक जगजीवन जी के हस्तलिखित ग्रन्थ मेरे लिए उपलब्ध कर दिये। उनको धन्यवाद देना आरम्भलाघा ही होगी। बाबू मिठाईलाल जी (प्रतापगढ़) ने कविवर दास का वंश वृक्ष प्रदान किया, जिसके लिए मैं उनका कृतज्ञ हूँ। मेरे प्रिय शिष्य डा० रामचन्द्र तिवारी (प्राध्यापक, हिन्दी विभाग, गोरखपुर विश्वविद्यालय) ने तो प्रत्येक समय, प्रत्येक प्रकार से मेरी सहायता की है, उसका उल्लेख केवल उनके प्रति स्नेहाभिव्यंजन मात्र है।

अन्त में मैं अपने विद्वान् तथा सहृदय परीक्षक-द्वय, आदरणीय डा० राम प्रसाद जी त्रिपाठी तथा श्रद्धास्पद आचार्य विश्वनाथ प्रसाद जी मिश्र के सम्मुख कृतज्ञता-ज्ञापन करता हूँ जिन्होंने इस कृति की श्रुटियों पर दृष्टिपात न करते

हुए इसे स्वीकार किया । पूज्य मिश्र जी ने अपनी विद्वत्तापूर्ण भूमिका देकर इस पुस्तक का महत्त्व बढ़ा दिया, यह मेरे लिए गौरव की बात है ।

पुस्तक पाठको के सम्मुख है । मेरा केवल इतना ही निवेदन है :—

‘होउ प्रसन्न देहु बरदानू । साधु समाज भनिति सनमानू ॥’

३५, विष्णुनगर,
लखनऊ
गुरु पूर्णिमा, २०१७

— ब्रज किशोर मिश्र

विषय-सूची

प्रथम अध्याय—पृष्ठ १--५२

पूर्वदर्शन—अवध—नाम, उद्भव विक्रम, सीमार्गे—	१- ७
इतिहास—आश्रयदाता तथा कवि (१७००-१९०० विक्रमीय)	७-५२
१. लखनऊ—नवाब वजीर अवध, उनके पदाधिकारी, आश्रित कवि	९-१५
२. बंसवाड़ा—बैम वंश, शासक तथा कवि	१५-१८
३. अमेठी (मुल्तानपुर) बधनगोत्री, शासक तथा कवि	१९-२०
४. अरवर देश (प्रतापगढ़) चन्द्रवशी शासक, आश्रित कवि	२०-२४
५. महदौना (अयोध्या) शाकद्वीपी नरेश तथा कवि	२४-२८
६. कोटवा (बाराबकी) महन्त जगजीवनदाम तथा शिष्य वर्ग	२८-३४
७. बिलग्राम (हरदोई) कविगण	३४-३७
८. बिसवां (सीतापुर) शासक तथा कवि	३७-३८
९. मुहमदी (हरदोई) शासक तथा कवि	३९-४२
१०. दौलतपुर (रायबरेली) शासक तथा कवि	४२-५२

द्वितीय अध्याय—पृष्ठ ५३--८२

नामकरण	५३-५६
पीथक उपादान	५६-८२
१. समाज	५७-६०
२. साहित्य	६०-६४
३. धर्म	६४-८२

तृतीय अध्याय—पृष्ठ ८३--१५३

प्रमुख काव्यधाराएँ

१. निर्गुण सतकाव्य	८३-९३
२. सूफी प्रेमकाव्य	९३-११३
३. प्रशस्ति काव्य	११३-१२२
४ हास्य वृत्ति	१२२-१३३
५ नीति काव्य	१३३-१४३
६. गीत काव्य	१४३-१५३

चतुर्थ अध्याय—पृष्ठ १५४--३०१

काव्यालोचना

भाव पक्ष—शृंगार रस, अन्य रस, प्रकृति पर्यवेक्षण	१५४-१८०
कला पक्ष—कला का उद्देश्य, कल्पना, रूप चित्रण, दृश्य चित्रण अलंकार	१८०-१९५ १९५-२०७

काव्य भाषा—भाषा का स्वरूप, लाक्षणिकता, व्यापकता शब्दचयन. माधुर्य तथा सगीत, प्रत्यय प्रयोग, दीर्घान्तरता ब्रजभाषा	२०७-२३५ २३६-२४०
---	--------------------

काव्य शैली—

मुक्तक—दोहा-सोरठा, पद, छप्पय, सर्वैया, घनाक्षरी	२४०-२७३
प्रबन्ध—अनुवादित, मौलिक । विषय नामकरण, नायक, वक्षना, रस (वस्तुवर्णन, भावव्यजना) छन्द तथा सर्गयोजना—छन्दचयन, गेयत्व, सर्गबद्धता गद्य— उपसंहार—	२७३-२८९ २८९-२९३ २९३-२९६ २९६-३०१

परिशिष्ट १—राजवश वर्णन	३०२-३१०
परिशिष्ट २—कविबश वर्णन	३११-३१८
परिशिष्ट ३—महायक ग्रंथ सूची	३१९-३२२
अनुक्रमणिका	३२३-३२८

अवध के प्रमुख कवि

(१७००—१९०० वि०)

प्रथम अध्याय *

पूर्व-दर्शन तथा इतिहास

१. पूर्व-दर्शन

अवध : रमणीया आर्य-भूमि के पयस्वी, उर्वर अंक में स्थित अवध-प्रदेश अपनी प्रभा से आप ही प्रकाशमान है। पावन पुष्प राम का आदर्श, भगवान बुद्ध का श्याम तथा इतिहास के अनेक नर रत्नों के अद्भुत चरित्र इस प्रदेश में समय-समय पर दृष्टिगोचर होते रहे हैं। यवि-पुंगव जायसी, तुलसी आदि की प्रतिभा इसी प्रदेश में स्फुरित हुई थी। अस्तु, अपने प्रकृत विषय का आरम्भ करने के पूर्व यदि हम इस प्रदेश के संक्षिप्त इतिहास पर एक परिचयात्मक दृष्टि डाल लें तो अच्छा होगा।

‘अवध’ नाम अयोध्या का अपभ्रंश है। इस शब्द की उत्पत्ति के विभिन्न कारण विद्वानों द्वारा दिये गये हैं। अज् + युध की व्युत्पत्ति से कुछ विद्वान् इसको “ब्रह्मा का अजेय नगर” कह कर मानते हैं। कुछ लोग अ + युध का अर्थ लेकर केवल “अजेय नगरी” अर्थ करते हैं। बम्बई के डाक्टर विल्सन ने ‘युद्ध’ से सम्बन्ध जोड़कर इसका अर्थ “युद्ध वीर क्षत्रियों का नगर” किया है।^१ कुछ

१. अवध गजेटियर्स १, पृष्ठ २, पी० कारनेगी

लो! 'अवध' शब्द को तत्सम रूप में ग्रहण करते हैं और इसका सम्बन्ध राम वनवास की 'अवधि' से स्थापित करते हैं, किन्तु इस सिद्धान्त में यह कठिनाई है कि राम वनवास से पूर्व अवश्य ही यह नाम इस नगर का नहीं रहा होगा। दूसरे, अयोध्या का नाम इक्ष्वाकु के समय से प्राप्त होता है, जो राम के आदि पुरुष थे, अतः अयोध्या का अर्थ 'अजेय नगरी' ही अधिक उपयुक्त प्रतीत होता है।

आदि कवि वाल्मीकि ने अयोध्या नगरी की स्थापना मनु के द्वारा कही है :

"अयोध्या नाम नगरी तत्रासील्लोक विश्रुता ।

मनुना मानवेन्द्रेण या पुरी निर्मिता स्वयम् ॥"^१

साथ ही साथ उन्होंने मनु-पुत्र इक्ष्वाकु द्वारा भी इस नगर की स्थापना का उल्लेख किया है :

"मनु. प्रजापतिः पूर्वमिक्ष्वाकुश्च मनोः सुतः ।

तमिक्ष्वाकुमयोध्याया राजान विद्धि पूर्वकम् ॥"^२

इस प्रकार अयोध्या का वसना वाल्मीकि ने मनु द्वारा लिखा, तथा कहीं-कहीं उनके पुत्र इक्ष्वाकु द्वारा भी इस पुरी का बसाया जाना कथित है, अतः जान पड़ता है कि यह कार्य मनु ने प्रारम्भ और इक्ष्वाकु ने पूरा किया। जो भी हो, लगभग २५०० वर्ष पूर्व रचित वाल्मीकीय महाकाव्य में इस नगर का बड़ा ही सम्पन्न तथा प्रभावशाली वर्णन है।

१२ योजन में विस्तृत यह नगरी सम्पूर्ण धन-धान्य संयुक्त थी।^३ तत्कालीन प्रमुख साम्राज्यों में कोशल एक था। गान्धार, केकय, मद्र, उशीनर, मत्स्य, कुरु, पांचाल, काशी तथा विदेह अन्य राज्य थे। कोशल का साम्राज्य लगभग आधुनिक अवध के बराबर ही था। विदेह राज्य उसकी पूर्वी सीमा पर था। और सदानीरा नदी (आधुनिक गङ्क अधवा राप्ती) दोनों राज्यों की मध्य रेखा थी। पश्चिमी सीमा पर पांचाल देश था और दक्षिण में सपिका अथवा स्पंदिका (सई) नदी बहती थी। उत्तर में नेपाल की पर्वत श्रेणी थी।^४ पांचाल देश पर आधुनिक बरेली, बदायूं और फर्रुखाबाद स्थित हैं। इस प्रदेश की राजधानी कम्पिला, गंगा के किनारे स्थित है और प्राचीन काल की प्रसिद्ध नगरी है।

वाल्मीकि के अनुसार अयोध्या कोशल की राजधानी थी। भाकेत और

१. वाल्मीकीय रामायण, बालकांड, अ० ५, श्लोक ६

२. वही, बालकांड, अ० ७०, श्लोक २१

३. वही, बालकांड, सर्ग ५

४. पोलिटिकल हिस्ट्री ऑफ़ एशियाई इंडिया, राय चौधरी, पृष्ठ ६४

श्रावस्ती नामक दो अन्य नगर भी इस प्रदेश में प्रसिद्ध थे। अयोध्या और साकेत प्रायः एक ही समझे जाते हैं। कुछ इतिहासज्ञों ने बुद्ध काल में इन दोनों नगरों की स्थिति अलग-अलग कही है। सम्भवतः ये दोनों नगर एक दूसरे के निकट थे। राप्ती नदी के दक्षिण किनारे पर, गोडा, बहराइच जिलों की सीमा पर स्थित घवसावसेप सहेत-महेत ही श्रावस्ती का खंडहर माना जाना है।^१ क्रम से अयोध्या, साकेत तथा श्रावस्ती कोशल की राजधानियां रही।^२

बुद्ध की जन्मभूमि कपिलवस्तु कोशल के ही अन्तर्गत थी। प्रसेनजित् बुद्ध के समकालीन सम्राट् थे। ७ वीं शताब्दि ई० पू० के मध्य तक कोशल साम्राज्य प्रबल रहा, इसके बाद धीरे-धीरे मगध का उत्थान होने लगा। यद्यपि मगध और कोशल में युद्ध हुये, किन्तु अन्त में विवाह सम्बन्धों से मैत्री स्थापित होती रही। शिशुनाग और मौर्य साम्राज्य-काल में अवध, मगध के अन्तर्गत ही रहा। श्रावस्ती का महत्व इस समय अधिक था। तक्षशिला के लिये श्रावस्ती से एक व्यापार मार्ग खुला हुआ था। श्रावस्ती से उज्जैन, ताम्रलिप्ति, पाटलिपुत्र, राजगृह, गया आदि को भी मार्ग जाते थे।^३

ग्रीक विजेता मीनेण्डर (मिलिन्द) ने लगभग १५० ई० पू० में साकेत के ऊपर आक्रमण किया था। इसके बाद गुप्त-काल के विकास तक अयोध्या का विशेष महत्व नहीं रहा। शुंग और कन्द वंश के सम्राट् पुष्यमित्र तथा वासुदेव के शासनकाल में मगध का ही प्रभुत्व बना रहा।

सन् १२० ई० के लगभग कुशन साम्राज्य का प्रतापी राजा कनिष्क सिंहासन पर बैठा। इसका साम्राज्य बिहार प्रान्त तक विस्तृत था, अवध इसी के अन्तर्गत था।

गुप्त शासकों के शासन काल में अयोध्या का फिर उद्भव हुआ। ब्राह्मण-धर्म, बौद्ध धर्म का स्थान ग्रहण कर रहा था। चन्द्रगुप्त विक्रमादित्य ने वैष्णवोपासना के पुनरुद्धार की प्रेरणा से अयोध्या की स्थिति की पुनः खोज की। सरयू तट पर स्थित भगवान् शंकर के मन्दिर नागेश्वरनाथ को खोज कर उसने पुनः उनकी स्थापना की और इस प्रकार से चिर काल से उपेक्षा के गर्त में पड़ी यह प्राचीन नगरी फिर महत्वशालिनी हुई।^४ समुद्रगुप्त के समय में भी

१. राय चौधरी, पृष्ठ ८५

२. वही, पृष्ठ ९०

३. ए हिस्ट्री आव् इण्डिया, के० वी० आर० आरंगर, पृष्ठ ६०

४. अवध गजेटियर्स १, पृष्ठ ३

अयोध्या गुप्त सम्राटों की जय-स्कन्धावार थी।^१ चौथी पांचवी शताब्दी ई० के लेखक परमार्थ ने तथा ७ वीं शताब्दी के यात्री हुएनत्सांग ने क्रमशः अयोध्या तथा श्रावस्ती को चन्द्रगुप्त विक्रमादित्य की राजधानी लिखा है।^२ चीनी यात्री फाहियान ने भी अयोध्या का उल्लेख किया है और श्रावस्ती को बिल्कुल भगनावशेष कहा है। कुमार गुप्त के समय में श्रावस्ती एक भुक्ति थी। यह भुक्तियां राजवंश के कुमारों द्वारा भी शासित होती थी तथा अन्य उच्चकुलीन पदाधिकारियों द्वारा भी। राजमन्त्री तथा कुमारामात्य (जिलाधीश) पृथ्वीसेन अवध में ही नियुक्त थे, ऐसा प्रतीत होता है।^३ स्कन्दगुप्त का उत्तराधिकारी अयोध्या में ही रहता था।

७वीं शताब्दी ई० के पूर्वार्ध में हर्ष, भारत का सम्राट हुआ और राजनैतिक केन्द्र अयोध्या से कन्नौज को स्थानान्तरित हो गया। अवध का महत्व भी घट गया। यद्यपि वह हर्ष के साम्राज्य के अन्तर्गत बना रहा। हुएनत्सांग ने तत्कालीन परिस्थिति का वर्णन किया है। श्रावस्ती को उसने अयोध्या का प्रमुख नगर लिखा है जो बिल्कुल दुर्दशाग्रस्त था। कन्नौज का उस समय प्रभुत्व था। बौद्ध धर्म बहु-प्रचलित धर्म था। देश सम्पन्न था। वाणभट्ट, भवभूति, हर्ष के आश्रित कवि थे। स्वयं हर्ष श्रेष्ठ कवि था।

७वीं शताब्दी के मध्य में, हर्ष की मृत्यु पर, देश छोटे-छोटे प्रदेशों में विभक्त हो गया। इनमें मालवा, दिल्ली, कन्नौज आदि प्रमुख थे। राजपूतों ने पौराणिक धर्म को ग्रहण किया। अवतार-वाद प्रबल हो चला और बौद्ध धर्म अवनत होने लगा। मुसलमानों के आक्रमण आरम्भ हो गये थे। देश दुर्बलस्था से पूर्ण था। मुसलमान विजेता अपने केन्द्र प्रायः पश्चिमोत्तर प्रदेश में ही रखते थे, अतः पूर्वी प्रदेशों से उनका सम्पर्क कम हो जाता था, शासन व्यवस्था भी शिथिल रहती थी। अवध भी इन विजेताओं के आधीन हुआ किन्तु यहाँ के शासक प्रायः सूबेदार ही रहे, जिनका सम्पर्क देश से केवल मालगुजारी वसूल करने तक ही था। ऐसी दशा में सारे प्रान्त में अस्तव्यस्तता फैल जाना स्वाभाविक था। परिणाम यह हुआ कि शासन केन्द्रों से दूर होने के कारण स्वयं सूबेदार प्रायः विद्रोह करने लगे।

१. रायचौधरी, पृष्ठ ४९६

२. वही, पृष्ठ ४६८

३. वही, पृष्ठ ४७२, ४७८

इसके आगे ११वीं शताब्दी ई० तक अवध का इतिहास अस्पष्टता के धुंधले परदे के पीछे छिपा है ।^१

बारहवीं शताब्दी ई० के आरम्भ में मुहम्मद गोरी के भारत से वापस जाने पर बख्तियार खिलजी ने अवध को अपने अधिकार में कर लिया । बख्तियार कुतुबुद्दीन का सरदार था जिसे गोरी ने दिल्ली में रखा था । १३ वीं शताब्दी के प्रथम चतुर्थांश में नसीरुद्दीन मुहम्मद शाह अवध का जागीरदार था ।^२ यह इल्तुतमिश का पुत्र था । इसके बाद सुस्ताना रजिया के समय में अवध के जागीरदार ने विद्रोह किया । उस समय रजिया का सिंहासनाधिकार छिन गया । उसके स्थान पर रकनुद्दीन गद्दी पर बैठा था । अवध के सूबेदार नसरत-उद्दीन तयारसी ने रजिया की सहायता के लिए साम्राज्य के प्रति विद्रोह किया था ।^३ १३वीं शताब्दी के उत्तरार्ध में अवध के शासक कुतलग खाँ ने विद्रोह किया किन्तु बलबन ने उसे दबा दिया । अवध के दो लाख आदमियों को उसने सेना में भरती किया था ।^४ तुगलक-शाही के अन्तिम दिनों में भी इसी प्रकार दोआब के निवासी विद्रोह करते रहे । उन्होंने कर देना बन्द कर दिया और स्वैच्छाचारी हो गए ।^५ इस प्रकार १४ वीं शताब्दी के अन्त में शासन अत्यन्त अस्तव्यस्त रहा । फौजें लूटमार करती रहीं । कन्नौज से बगाल तक सारा प्रदेश अस्तव्यस्त हो गया । तैमूर के आक्रमण ने देश को और छिन्न-भिन्न कर दिया । छोटी-छोटी सैनिक टुकड़ियाँ बन गयीं जो लूट मार करने लगीं । इस समय ख्वाजाजहाँ उपाधिधारी, सरवर नामक एक खोजा, अवध का शासक था । कन्नौज, डलमऊ, कड़ा, संडीला, बहराइच, बिहार, जौनपुर इसके शासन के अंतर्गत थे ।^६ १४ वीं शताब्दी के अन्त में, फीरोज तुगलक की मृत्यु के बाद मुहम्मद तुगलक ने इसे पूर्वी प्रदेशों का शासक बना दिया था । जौनपुर इसकी राजधानी थी । यह इतना प्रबल था कि तैमूर के आक्रमण की अस्तव्यस्तता से

१. "The History of Ajodhya, however, as of nearly all Hindu Kingdoms between the seventh and eleventh centuries, is a mystery." अवध गजेटियर्स १, पृ० ४५८

२. ए शार्ट हिस्ट्री ऑफ़ मुस्लिम रूल इन इंडिया, ईश्वरीप्रसाद, पृष्ठ ७९

३. वही, पृष्ठ ८३

४. वही, पृष्ठ ८७, ९४

५. वही, पृष्ठ १६९

६. वही, पृष्ठ १७७

लाभ उठाकर उसने अपने को स्वतंत्र घोषित कर दिया। इसके बाद इब्राहीम (शमसुद्दीन) शाह शरकी जौनपुर का शासक हुआ। इसके समय में सम्यता, कला आदि को खूब उन्नति हुई। इसी समय शेरशाह ने हुमायूँ को परास्त करके बंगाल पर अपना अधिकार कर लिया। वहाँ चैतन्य द्वारा प्रचारित कृष्ण-भक्ति, हिन्दू-मुस्लिम-ऐक्य की शोर जनता का झुकाव विशेष हो रहा था। हुसेन शाह ने सत्यपीर नामक जो मत चलाया था उसका यही उद्देश्य था। अवध की संस्कृति भी उक्त दानों से प्रभावित हुई।

अवध प्रान्त बाबर के समय से ही मुगल-साम्राज्य का एक प्रमुख अंश था।^१ किन्तु अकबर के शासन काल के पूर्व वह सूबे के रूप में न था। शेरशाह के समय तक देश सरकारों और परगनों में विभाजित था। अकबर ने जागीर-प्रथा उठा दी और देश को १२ सूबों में विभक्त किया। सूबेदार, जो कि सिपह-सालार कहे जाते थे, सम्पूर्ण अधिकारों से युक्त थे। ये सूबे सरकार और परगनों में बँटे थे। अवध इनमें एक प्रमुख सूबा था।^२ यह अवश्य सत्य है कि राजधानी से दूर होने के कारण और यातायात के उपयुक्त साधनों की कमी के कारण इन सूबों पर पूरा प्रभुत्व रह नहीं पाता था, सूबेदार निरकुश थे।^३

अवध का प्रदेश अत्यन्त उर्वर तथा धन-जन-सम्पन्न था। सन् १७७२ ई० तक यह पतनोन्मुख मुगल-साम्राज्य का एक अंग बना रहा। १७२२ ई० में अवध के शासक सआदत खा ने एक प्रकार से अपने को स्वतंत्र करके एक नया मुस्लिम-राज्य स्थापित किया जिसकी राजधानी लखनऊ, धन-सम्पत्ति तथा सम्यता में दिल्ली से होड़ करती थी।

तत्कालीन अवध की सीमाएँ आज के अवध से भिन्न थी। आज का अवध संयुक्त प्रांत के १२ जिलों से मिलकर बना है। ये जिले हैं : १. सीतापुर, २. खीरी, ३. हरदोई, ४. उन्नाव, ५. रायबरेली, ६. प्रतापगढ़, ७. मुलतानपुर, ८. बहराइच, ९. गोडा, १०. फैजाबाद, ११. बाराबकी, तथा १२. लखनऊ। उस समय के अवधमें प्रमुख अंतर यह था कि उक्त १२ जिलों के अतिरिक्त उनमें गोरखपुर सरकार भी सम्मिलित थी, जिसका क्षेत्रफल लगभग वर्तमान गोरखपुर तथा बस्ती जिलों के बराबर था। उधर वर्तमान फैजाबाद जिले का आधा पूर्वी भाग, मुल्तानपुर जिले का पूर्वी तथा दक्षिणी भाग तथा रायबरेली जिले का

१. फर्स्ट टू नवान्स आंव अवध, ए० लाल, पृष्ठ ३१

२. ए शार्ट हिस्ट्री आंव मुस्लिम रूल, ईश्वरी प्रसाद, पृष्ठ ४४९

३. वही, पृष्ठ ४५५

दक्षिणी भाग तरकालीन अवध में न होकर इलाहाबाद सरकार में थे। अकबर के समय से मुहम्मदशाह तक, इस रूप में कोई विशेष अन्तर नहीं पड़ा। अबुल-फजलकृत आईने-अकबरी तथा सआदत खां और सफदरजंग के समकालीन छत्रमणि कृत चहार गुलशन में अवध के वही सूबे, वही सरकारें, वही नगर तथा वही सीमायें प्राप्त होती हैं। ये सीमायें इस प्रकार थीं : उत्तर में हिमालय की पर्वत श्रेणी, पूर्व में बिहार प्रान्त, इलाहाबाद सूबे की मानिकपुर सरकार दक्षिण में, और पश्चिम में कन्नौज सरकार। गोरखपुर के पूर्वी सीमान्त से लगाकर कन्नौज तक लगभग १३५ कोस (२७० मील) लम्बाई, और उत्तरी पर्वत श्रेणी से लगाकर मानिकपुर सरकार की उत्तरी सीमा तक ११४ कोस (२३० मील) चौड़ाई थी। सम्पूर्ण सूबे में ५ मरकारें या जिले थे। जिनका विस्तार बहुत कुछ विषम था। ये जिले निम्नलिखित थे : १. हवेली अवध (फैजाबाद) २. गोरखपुर, ३. बहराइच, ४. लखनऊ, ५. खैराबाद। इन सबका क्षेत्रफल एक करोड़ एक लाख इकहत्तर हजार अस्सी बीघा था।^१

२. इतिहास

आश्रयदाता तथा कवि

अवध में दिल्ली-साम्राज्य से स्वतंत्र राज्य स्थापित हो गया। कहने भर को उसकी सत्ता स्वाधीन हो गई किन्तु देश की परिस्थितियों में इस घटना से कोई विशेष अन्तर उपस्थित नहीं हुआ। पहले जहाँ सूबेदार मालगुजारी दिल्ली भेज देते थे वहाँ अब वे स्वयं उसका उपभोग करने लगे। यह कहा जा सकता है कि अर्य-सभ्य की ओर उनकी प्रवृत्ति बढ गई, और जनता को अधिक कर-भार बहन करना पड़ा। अनेक विशाल भवनों, इमारतों द्वारा नवाबों ने अपने वैभव का प्रदर्शन किया अवश्य, समय-समय पर लाखों रुपये के हीरे जवाहरात धारण करके उन्होंने अपनी सवारियां अवश्य निकाली किन्तु जनसाधारण के हित की ओर उनकी दृष्टि नहीं गई। यह दूसरी बात थी कि देश स्वयं सम्पन्न था। लोगों के भरण-पोषण भर को अन्न-संचय सरलता से हो जाता था। परन्तु नवाबों के जीवन में विलास की धारा अत्राध गति से बह रही थी। स्वयं लखनऊ नगर की ऐसी दुर्दशा थी कि टेनेंट नामक अंगरेज यात्री ने लिखा है ".....सब प्रकार की गन्दगी, दुर्दशा, दुराचार यहां निवास करते हैं। जो गली राजमहल को जाती है वह ५ मील से अधिक लम्बी है और प्रायः आधी गली में गन्दगी

१. फस्ट टू नवाब्स आव अवध, पृष्ठ ३१, ३२

और लीवड में होकर चलना पड़ता है। सड़को के बीच में १०, १२ फीट तक के गड्ढे हो जाते हैं।^१ उक्त वर्णन को पढ़कर लखनऊ निवासी तत्कालीन कवि बेनी की इस पक्ति की यथार्थता पर विश्वास कर लेने को जी चाहता है :

“मीचु है कबूल पै न कीच लखनऊ की।” अस्तु।

जार्ज फारेस्टर नामक यात्री ने भी कुछ इसी प्रकार की बात लखनऊ के विषय में कही थी “लखनऊ एक बड़ा और आबाद नगर है किन्तु बहुत ही अस्तव्यस्त और भद्दा है। गलिया पनली ऊबड़ खाबड़ तथा सब प्रकार की गंदगी से पटी पड़ी है।”^२ इत्यादि। उपजाऊ भूमि का शतांश भी बोया-जोता नहीं जाता था।^३

इस प्रकार के उद्घरण देने का तात्पर्य यह है कि एक ओर उत्तर-मुगल साम्राज्य की परिस्थिति दिल्ली में अस्तव्यस्त थी और दूसरी ओर उसी के फन-स्वरूप अवध प्रान्त के नवीन शासकों ने भी सुधार का कोई प्रयत्न नहीं किया था, जनता भी अकर्मण्य थी। राज-दरवार में विलास के समस्त उपकरण एकत्र थे। छोटे मोटे राजे-तालुकेदार, नवाबों का अनुकरण करने में गौरव का अनुभव करते थे अतः इन सबके बीच में भी विलास का बाजार गर्म था। ललित कलायें इस वासनापूर्ति का साधन बनी हुई थी अतः देश की परिस्थितियों में परिवर्तन होने पर भी, कम्पनी आदि का शासन स्थापित हो जाने पर भी, सुदीर्घ काल तक लोग इससे छुटकारा न पा सके। किन्तु इस विलासिता के बीच भी परिस्थितियों ने तत्कालीन शासकों, राजाओं, जमींदारों और जनता को भी, युद्ध-प्रिय तथा वीर बना रखा था। देश की अस्तव्यस्तता के कारण प्रत्येक व्यक्ति को अपना अस्तित्व बनाये रखने के लिए कठिन संघर्ष में भाग लेना पड़ना था, इस प्रकार की परिस्थितियों और घटनाओं का परिचय हमको इसी अध्याय में, लखनऊ, अयोध्या, अमेठी, डौडियाखेरा आदि स्थानों के इतिहास में प्राप्त होगा।

जैसा कि हम कह चुके हैं, अवध के राज-दरवार ललित कलाओं के केन्द्र थे। अनेक राजे स्वयं कला प्रेमी थे और उसके अभ्यासी भी। सगीत-साहित्य-चर्चा साय-साय चलती थी। ऐसी दशा में जीविकोपार्जन के अभिलाषी अनेक कवि इन दरबारों में आ टिकते थे। उनके गुण-ग्राहक व्यक्ति जनता में अधिक नहीं थे और जो थे भी वे इतने सम्पन्न नहीं थे कि कवियों को विशेष पुरस्कृत कर

१. अथ गजेटियर्स २, पृष्ठ ३६२

२. वही, पृष्ठ ३६१

३. वही, पृष्ठ ३६२

सकते, अतः राजाश्रय ही कवियों का एक मात्र सहारा था। परन्तु साथ ही साथ "प्राकृत-जन गुण-गान" के विरोधी सन्त कवि भी थे, जो संसार से विरक्त, स्वान्तःमुख्याय काव्य-रचना करते हुए, लोक-कल्याण-साधन में संलग्न रहते थे। इस प्रकार हमें आश्रयदाताओं और कवियों की दो-दो श्रेणियां मिलती हैं।

आश्रयदाताओं में एक तो वे कला-प्रेमी राजे-महाराजे थे जो स्वयं काव्य-रचना के अभ्यासी थे और इसलिये कवियों का आदर करते थे। दूसरे वे थे जो स्वयं तो काव्याभ्यासी नहीं थे किन्तु सामयिक प्रभाव के कारण कुछ न कुछ कला-प्रेमी अवश्य थे, साथ ही दो चार कवि पंडितों को आश्रय देने में अपनी गौरव-वृद्धि समझते थे। यह उस समय के रईसों का फैशन समझा जाता था। इसी प्रकार कवियों में कुछ तो राजाश्रित थे और कुछ स्वतंत्र।

उक्त चारों श्रेणियां हमको अवध के रजवाड़ों तथा कवियों में उपलब्ध होती है। अवध के नवाब, उनके कर्मचारी स्वयं कवि न होते हुये भी बहुत से श्रेष्ठ कवियों के आश्रयदाता थे। अयोध्या, अमेठी आदि के राजकुलों में श्रेष्ठ कवि भी उत्पन्न हुये और अनेक सत्कवियों को आश्रय भी मिला। कविवर वेनी, वेनी प्रवीन, देव, दास आदि कितने ही श्रेष्ठ कवि, राजाश्रय में फूले फले तथा सुखदेव मिश्र जैसे कवि राजाश्रय में रहते हुये भी विरक्त रहे। रसलीन, बाबा रघुनाथ दास रामसनेही, जगजीवन दास, कासिम शाह आदि कवि बिल्कुल स्वतंत्र रूप से रचना करते रहे।

इस अध्याय में हम सर्वप्रथम उन प्रमुख आश्रयदाताओं के वंश और जीवनवृत्त का परिचय देंगे जो तत्कालीन अवध के प्रमुख केन्द्रों में उत्पन्न हुये थे। ये केन्द्र प्रधानतः लखनऊ, अयोध्या, अमेठी, डीड़ियाखेरा, प्रतापगढ़, हरदोई, सीतापूर, खीरी थे। उक्त स्थानों के शासक तथा उनके वंशज भी कला-प्रेमी तथा कवि थे और उनके आश्रय में कितने ही श्रेष्ठ कवियों ने रचनायें कीं।

आगे हम क्रमशः इन्हीं केन्द्रों के इतिहास का परिचय प्रस्तुत करेंगे।

१. लखनऊ

नवाब-वज्जीर अवध : आश्रयदाताओं तथा कवियों का एक प्रमुख केन्द्र लखनऊ था। हम कह चुके हैं कि अकबर ने अपने भारत के साम्राज्य को बारह सूबों में विभाजित कर दिया था, और अवध भी उनमें से एक था। तत्कालीन दुर्बलवस्था तथा सूबे की सीमाओं का उल्लेख भी हम कर चुके हैं। अठारहवीं शताब्दी विक्रमीय के अन्त में नादिरशाह का भारत पर आक्रमण हुआ। दिल्ली के सिंहासन पर मुहम्मदशाह था। शासन-व्यवस्था जर्जर थी अतः एक ही

धक्के में साम्राज्य की दीवार बँठ गई। अवध में सआदत खां सूवेदार था। उसने इस उपयुक्त अवसर से लाभ उठाया और स्वतंत्रता की घोषणा कर दी। सं० १७८९ में वह अवध का शासक नियुक्त हुआ था और देश की परिस्थिति सुधारने के लिए उसने अनेक प्रबल राजाओं से युद्ध भी किये, किन्तु मुहम्मदशाह के समय, लगभग १८०५ वि० तक, यह दुर्व्यवस्था प्रायः ज्यों की त्यों बनी रही। सआदत खा के दो युद्ध, इतिहास तथा साहित्य, दोनों में प्रसिद्ध हैं। फतेहपुर के वीर राजा भगवंत राय खीची ने उसे बहुत परेशान किया था। सआदत को उसकी वीरता मुक्त-कंठ से स्वीकार भी करनी पड़ी थी। घोर युद्ध के बाद ही वह उसे मार सका था; उसकी मृत्यु पर कवि मल्ल ने इस प्रकार लिखा था :

“आजु महादीनन को सूखिगो दया को सिंधु,
आजु ही गरीबन को सब गथ लूटिगो।
आजु दुजराजन को सकल अकाज भयो,
आजु महाराजन को धीरजहु छूटिगो ॥
मल्ल कहै आजु सब मंगन अनाथ भयो,
आजु ही अनाथन को करम सो फूटिगो।
भूप भगवत सुरधाम को पयान कियो,
आजु कवि गन को कलपतह टूटिगो ॥”^१

तथा भूधर कवि ने उसकी खड्ग का वर्णन इस प्रकार किया था :

“म्यान ते कडत भूत अफरे अहार पाइ,
हार पाइ हरपि महेप आइ नचिगे।
गाइ गाइ बरन बरगना बरन लागी,
घहले सकल स्वान चरबी के मचिगे।
भूधर भनत मारे मुगल पठान सेख,
सैयद अमीर भूप धीर केते पचिगे।
राइ भगवन्त जू के खंग मुख खेत आइ,
खपे ते सहादत ते खेस ओढ़ि बचिगे ॥”^२

उनकी मृत्यु पर भी कहा था :

“...उठिगो सुकवि सोल, उठिगो जसीलो डील,
फैल्यो मध्य देस में समूह तुरकाने को।

१. मिश्रबन्धु विनोद, पृष्ठ ६८३

२. शिर्वांसिंह सरोज, पृष्ठ २४४

फूटे भाल भिच्छुक के जूझे भगवत राय,

अरराय टूट्यो कुल खभ हिंदुआने को ।^१

मल्ल और भूघर दोनों ही भगवंतराय के आश्रित कवि थे ।

दूसरा युद्ध सआदत खां को अमेठी के राजा गुरुदत्त सिंह 'भूपति' से करना पड़ा था । भूपति जी वीर योद्धा तथा सत्कवि थे । इनकी 'भूपति-सतसई' की रचना सं० १७९१ में हुई थी । इनके आश्रित कवि उदयनाथ त्रिवेदी 'कवीन्द्र' ने इस युद्ध का वर्णन एक प्रसिद्ध छन्द में इस प्रकार किया है :

"समर अमेठी के सरोसं गुरुदत्तसिंह,

सादति की सेना समसेरन सों भानी है ।

मनत 'कविन्द' काली हुलसी असीसन को,

सीसन को ईस की जमाति सरसानी है ।

तहां एक जोगिनी सुभट खोपरी लै उड़ी,

सोनित पियत ताकी उपमा बखानी है ।

प्यालो लै चिनी को छकी जोबन तरंग मानो,

रंग हेत पीवत मजीठ मुगलानी है ।"^२

स्पष्ट है कि भूपति जी ने सआदत की सेना को छिन्न-भिन्न कर दिया था । इन संघर्षों के बीच सआदत खां ने अवध के राज्य की स्थापना की थी । सं० १७९६ में विष-प्रयोग से उसकी मृत्यु हुई । कोई कहते हैं उसने आत्म-हत्या कर ली ।

सआदत के बाद उसका भतीजा तथा दामाद अबुल मंसूर खां 'सफदर जंग' अवध का शासक नियुक्त हुआ । अहमद शाह अब्दाली (१७३९ ई०) के आक्रमण के समय इसने सम्राट् मुहम्मद शाह की सहायता की थी, फलस्वरूप इमे सम्राट् अहमद शाह का मंत्रित्व भी प्राप्त हुआ और अवध और इलाहाबाद की सूबेदारी भी । इसने लखनऊ को अपनी राजधानी बनाया और वही रहने लगा ।

सं० १८१० में, पिता की मृत्यु के बाद, शुजाउद्दौला अवध का नवाब-वजीर नियुक्त हुआ । इसने सर्वप्रथम सं० १८१८ में अंग्रेजों से बक्सर में युद्ध किया, फल यह हुआ कि अपने साम्राज्य का कुछ भाग इसे अंग्रेजों को दे देना पड़ा । यह योग्य शासक था और शाहआलम का वजीर रहा । इसने अपनी राजधानी फैजाबाद को बना लिया था ।

सं० १८३२ में शुजाउद्दौला का पुत्र आसफुद्दौला अवध का शासक हुआ । यह

१. साहित्य समालोचक, भाग १, अंक १, पृष्ठ ५९

२. मिश्रबंधु विनोद, पृष्ठ ६४१

लखनऊ में ही रहा और इसके समय में लखनऊ का महत्व बहुत बढ़ा। नगर की प्रसिद्ध और सुन्दर इमारतें अधिकतर इसी के समय में बनीं। यह बड़ा उदार तथा दानी था। यहाँ तक कि इसके विषय में प्रसिद्ध था “जिसको न दे मौला, उसको दे आसफुद्दौला”। इसने अंग्रेजों की अधीनता प्रायः स्वीकार कर ली। एक सनद पर हस्ताक्षर करके इसने जौनपुर तथा गाजीपुर अंग्रेजों को दे दिये। लगभग ढाई लाख रुपया मासिक, एक अंग्रेजी फौज पर व्यय करना भी इसने स्वीकार कर लिया, जिसे स्वरक्षा के लिए उसने अपने यहाँ रखा था। सं० १८५० में इसकी मृत्यु हुई तब राज्य का खजाना बिल्कुल खाली था। किन्तु यह भी सत्य है कि लखनऊ को उसने एक साधारण ग्राम की स्थिति से बदल कर सुन्दर नगर का रूप दे दिया था। अंग्रेजों ने इसके पुत्र वजीरअली को इसका उत्तराधिकारी स्वीकार नहीं किया, वरन् नवाब सआदतअली खां को गद्दी पर बैठाया।

आसफुद्दौला के अर्थ मंत्री (रेवेन्यू मिनिस्टर) महाराज टिकइत राय थे। ये बड़े योग्य तथा गुणग्राहक थे। इन्होंने कई बाजार तथा इमारतें आदि बनवाईं। लखनऊ में टिकइतगंज का बाजार, डलमऊ में गंगा के किनारे एक बाजार और कलकत्ते तक में एक बाजार का आयोजन इन्होंने किया था।^१ सेवा-भाव इनमें विशेष था। टिकइत राय कविता प्रेमी थे। कविवर बेनी भट्ट इनके आश्रित थे। बेनी ने “टिकयित राय प्रकाश” नामक एक अलंकार-ग्रंथ इनको समर्पित किया था। इस ग्रंथ में कवि ने विस्तारपूर्वक अपने आश्रयदाता का वंश-वर्णन किया है। संक्षेप में यह वर्णन इस प्रकार है : जौनपुर सरकार के अन्तर्गत, सैदपुर भीतरी परगना में, पटना शहर में, जो कि गंगा के किनारे स्थित था, कानूनगो प्राणनाथ श्रीवास्तव रहते थे। ये लाड़िलेपुर नामक एक ग्राम के स्वामी थे, जो निकट ही स्थित था। इन प्राणनाथ के दो पुत्र, राम दास तथा पृथ्वीमत हुए। रामदास के पाँच पुत्र थे। विश्वेश्वरदास, कल्याणदास, गंगादास, रूपचन्द तथा राय दलपति राय मनसबदार। विश्वेश्वर दास स्वयं कवि और पंडित थे। इनके पुत्र रूपचन्द हुए और इनके कल्याणदास हुए। कल्याणदास के आसकरन, आसकरन के जगजीवनदास, जगजीवन के चायमल्ल और चायमल्ल के राजा निर्मलदास तथा टिकइत राय हुए। निर्मलदास के राय निहालचन्द हुए, ये प्रसिद्ध जगजीवनदास, सतनामी-सम्प्रदाय-संस्थापक के शिष्य थे।^२ निहालचन्द के तीन पुत्र लालसुख, भवानीदीन तथा देवीदीन हुए। महाराज

१. अवध गजेटियर्स ३, पृष्ठ ४९७

२. भक्त-विनोद, बोधेदास कृत

टिकवित राय डलमऊ में रहे, जो गंगा-तीर पर स्थित है। इन्हीं की आज्ञा से कवि बेनी ने सं० १८४९ वि० में "टिकवित राय-प्रकाश" की रचना की।^१ उक्त वर्णन में टिकवित राय के पूर्वजों की आठ तथा वंशजों की दो पीढ़ियों का उल्लेख मिलता है। यह भी प्रकट होता है कि यह वंश सुसम्य तथा सुसंस्कृत था। लखनऊ के सागर बाजपेयी^२ भी टिकवित राय के आश्रित कवि थे। और बेनी प्रवीन बाजपेयी भी इनके समकालीन थे।

१८५५ वि० में, आसिफुद्दौला के बाद उसका रिश्ते में भाई, सआदतअली खां, नवाब हुआ। यह अवध का सर्वश्रेष्ठ शासक माना जाता है। इसने एक सन्धि-पत्र द्वारा अंग्रेजों को ७६ लाख रुपया देना स्वीकार किया तथा इलाहाबाद का किला उनको सौंप दिया। १० हजार सैनिकों की सेना का व्यय-भार भी इसने ग्रहण किया। सं० १८७१ में इसका देहान्त हुआ और कैसरबाग के बड़े मकबरे में समाधिस्थ किया गया। छोटे में इसकी स्त्री दफन की गई।

सआदतअली खां का पुत्र गाजिउद्दीन हैदर १८७१ वि० में नवाब हुआ। इसके समय में अवध एक स्पष्ट राज्य बन गया और सम्पूर्ण रूप से अंग्रेजों के आधीन हो गया। नवाब ने एक करोड़ रुपया लार्ड वेलेजली को दिया और नेपाल युद्ध के समय भी अंग्रेजों की सहायता की; इसके फलस्वरूप उसे 'राजा' की उपाधि मिली (१८७५ वि०)। इसके शासन काल में कला और साहित्य की पर्याप्त उन्नति हुई। यह स्वयं सहृदय व्यक्ति था। सं० १८८४ में इसका देहान्त हुआ और यह शाह नजफ के इमामबाड़े में दफन किया गया।

महाराज दयाकृष्ण गाजिउद्दीन के अर्थ-मंत्री थे। सबसेने कायस्थ थे और बड़े दानी, भक्त तथा विद्वान् थे। इनके दो पुत्र थे; महाराज बालकृष्ण तथा नवल कृष्ण 'ललन'; ये नवलकिशोर भी कहे जाते थे। हित हरिवंश-मत के अनुयायी, राधा-वल्लभीय गोस्वामी वशीलाल के ये शिष्य थे। बालकृष्ण भी नवाब के अर्थ-मंत्री रहे। लखनऊ में इनकी हवेली तथा 'बालकृष्ण का छत्ता' नामक मार्ग अब भी विद्यमान हैं। उम्राव जिले में, लखनऊ से प्रायः १३ मील दूर, इन दोनों भाइयों ने नवलगज, महाराजगंज, नामक कसबे व्यापार के लिए बसाये थे।^३ कविवर बेनीदीन बाजपेयी इन्हीं के आश्रित थे। ये टिकवितराय के समकालीन थे। बेनीदीन ने 'बेनी' नाम से काव्य रचना आरम्भ की। इस पर बेनीभट्ट ने इनको

१. टिकवित राय-प्रकाश, ह० लि०, श्री मजरराज पुस्तकालय, गन्धोली, (सीतापुर)

२. मि० व० विनोद, पृष्ठ ८६५

३. अवध गजेटियर्स ३, पृष्ठ १६

'वेनी प्रवीन' नाम रत्न लेने का परामर्श दिया और इन्होंने इसे स्वीकार करके वेनी प्रवीन नाम से ही रचना की। 'नवरत्न तरंग' ग्रंथ उक्त दोनों भाइयों के लिये सं० १८७८ वि० में बना। गाजिउद्दीन के सिंहासनारूढ़ होने का वर्णन इसमें इस प्रकार मिलता है।

“चोरी एक चित की, फलन मे गदरताई,
डाक रही कारन खबर दरबार के।
सोप रहे रग ही त्रिदोष ही मे बैरभाव,
पौन के लगे ते रहे पातन के खरके।
दीन रहे दोई हैं प्रवीन वेनी वरनत,
परनारी परस बयद ही के कर के।
बादी रहे जग में मुबारक के देन वारे,
गादी पर बैठत गाजुद्दी हयदर के।”^१

इस ग्रंथ में कवि ने सआदत खां से गाजिउद्दीन तक का वंश वर्णन भी किया है। तथा महाराज दयाकृष्ण तथा उनके पुत्रों का विवरण भी दिया है।^२

सं० १८८४ में गाजिउद्दीन का पुत्र नासिरुद्दीन हैदर गद्दी पर बैठा। इसने १० वर्ष राज्य किया। यह विलासी था। एक योरोपियन नाई इसका इतना मुंहलगा था कि नवाब उसे मंत्री से भी अधिक मानते थे। इसने लगभग २४ लाख रुपया एकत्र किया था। नवाब हाथी का युद्ध देखना बहुत पसन्द करता था। सं० १८९४ में यह विप-प्रयोग द्वारा मार डाला गया।

सं० १८९९ तक अवध का शासन नासिरुद्दीन के चाचा और सआदत अली खां के भाई, मुहम्मद अली शाह के हाथ में रहा। इसने हुसेनाबाद का इमाम-घाड़ा बनवाया।

अमजद अली मुहम्मद अली का द्वितीय पुत्र था। इसके शासन काल में व्यवस्था बहुत शिथिल हो गई। चारों ओर विद्रोह फैल गया जिससे अंग्रेजों ने लाभ उठाया। इसके समय में हजरतगंज की नींव पड़ी। यह पांच वर्ष गद्दी पर रहा।

वाजिद अली शाह इसका पुत्र था। सं० १९१३ तक यह अवध का शासक रहा। इसकी विलासप्रियता सर्व-विदित है, जिसके कारण ७ फरवरी १८५६ ई० को यह गद्दी से उतारा गया था। देश में दुर्व्यवस्था थी ही अतः अंग्रेजों ने

-
१. नवरत्न तरंग (भूमिका तथा आरम्भ) पं० कृ० वि० मिश्र सम्पादित
 २. देखिए परिशिष्ट १

उसे अपने अधिकार में ले लिया। इस प्रकार अपनी स्त्रीणता तथा चरित्रहीनता के कारण इस राजवंश का अन्त हुआ। फिर भी यह कहा जा सकता है कि सौन्दर्य और कला प्रेमी नवाबों ने अनेक कलाकारों, कवियों, संगीतज्ञों आदि को अपने यहाँ आश्रय दिया जिससे उनके समय में साहित्य-निर्माण को प्रोत्साहन मिला।

२. वैसवाड़ा—वैसवंश

वैस क्षत्रियों के आदि पुरुष भगवान् शेषनाग कहे जाते हैं। कहते हैं कि भगवान् शेष के वरदान से एक कुमारी वैश्य कन्या के गर्भ से शालिवाहन का जन्म हुआ। इस वैश्य माता की संतान 'वैस' के नाम से विख्यात हुई। शालिवाहन ने अपने पराक्रम से उज्जैन के अधीश्वर विक्रमादित्य को परास्त करके शक संवत् चलाया।

शालिवाहन से चारहवीं पीढ़ी में राजा अभयचन्द्र और पृथ्वीचन्द्र, दो भाई हुए। इनका समय लगभग १२०० वि० था। इन्होंने एक बार गंगास्नान के अवसर पर अर्गल की रानी को मुसलमान सूबेदार के पजे से छुड़ाया था, यद्यपि इस प्रयत्न में पृथ्वीचन्द्र के प्राण भी चले गये थे। उनकी वीरता से प्रसन्न और कृतज्ञ होकर अर्गल-नरेश ने अपनी कन्या का विवाह अभयचन्द्र के साथ कर दिया तथा दहेज में पाँच गाँव भी दिये। अभयचन्द्र ने इसके वाद अपना प्रभाव बढ़ाना आरम्भ किया। उसने डौंडियाखेरा के 'भर' जाति के अधिकारियों को निकाल बाहर किया तथा फतेहपुर जिले में अभयपुर नामक ग्राम बसाया। यह ग्राम अब भी विद्यमान है।

अभयचन्द्र के उत्तराधिकारी सेधूराम, घाटमदेव, रणवीर सिंह आदि राजाओं ने भी सेधूपुर, घाटमपुर, रणवीरपुर (पुरवा, उन्नाव) इत्यादि स्थान अपने नाम पर बसाये।

अभयचन्द्र से आठवीं पीढ़ी में राजा सातन हुआ। इसने काकोरी के एक सुदृढ़ किले पर अधिकार कर लिया। भर लोगों ने जौनपुर के शासक हुसैनशाह के राज्याभिषेक के अवसर पर और उसके बाद भी मुसलमानों का विरोध किया था, इससे क्रुपित हो कर उसने वैसवारे पर आक्रमण कर दिया। किन्तु काकोरी में राजा सातन के सम्मुख उसकी एक न चली और अन्त में उसने कूटनीति का आश्रय लिया। वीर सातन छल से मारा गया किन्तु उसकी रानी किसी प्रकार भाग निकली। वह गर्भवती थी। रायबरेली और उन्नाव जिलों की सीमा पर, गंगा के किनारे, 'कोटभर' नामक गाँव में उसके एक पुत्र उत्पन्न हुआ। वैसों में प्रसिद्ध तिलोकचन्द्र यही था।

तिलोकचन्द का पालन-पोषण मैनपुरी में हुआ। समय पाकर यह वीर और साहसी योद्धा तथा नीतिज्ञ शासक प्रमाणित हुआ। वैसबाड़े में इसके प्रभुत्व के पूर्व, जौनपुर सरकार का ही आधिपत्य था। मुलतान इब्राहीम के समय से व्यवस्थित शासन का आरम्भ हो गया था। उसने डलमऊ में शासक नियुक्त कर दिये थे और रायबरेली में काजी न्यायाधीश था। परन्तु तिलोकचन्द ने १४०० वि० के लगभग ही, जब बहलोल लोदी ने जौनपुर पर आक्रमण किया था, अवसर से लाभ उठा लिया था। उसने काकोरी तक अपने राज्य का विस्तार कर लिया था। अपनी नीतिज्ञता के कारण उसे विरोध विद्रोह आदि का सामना नहीं करना पड़ा और सम्पूर्ण वैसबाड़े पर उसका अधिकार हो गया।

कहते हैं कि तिलोकचन्द ने लगभग तीन सौ विवाह किये और असंख्य पुत्रों का पिता था। उसकी रानियाँ विभिन्न जातियों की थी और इस प्रकार अन्त-जातीय विवाह करके उसने वैस-वंश का विस्तार किया था। रायबरेली जिले के कुछ कायस्थ घराने इसी आधार पर ठाकुर कहे जाते हैं। उपाधियाँ देकर भी उसने अनेक जमीन्दारों को वैस-वंश में सम्मिलित कर लिया था। इस प्रकार उसने २२ परगनों पर अपना आधिपत्य जमा लिया। तिलोकचन्द की मृत्यु के बाद प्रभुत्व अस्तव्यस्त हो गया। उसके पुत्रों ने रियासत को आपस में बाँट लिया; वह द्विज-भिन्न हो गई। हुमायूँ के समय में एक देशव्यापी इस्लाम की लहर उठी, जिसके प्रवाह में प्रत्येक हिन्दू घराने का एक न एक व्यक्ति अवश्य पड़ गया। 'भर' लोगो ने अच्छा अवसर जान फिर एक बार अपना भाग्य आजमाने का प्रयत्न किया, किन्तु वे असफल रहे।

तिलोकचन्द के दो पुत्रों, पृथ्वीचन्द तथा हरहर देव का उल्लेख प्राप्त होता है। पृथ्वीचन्द के वंशज मुरारमऊ के शासक थे। राजा देवीसिंह आदि इस परम्परा में आते हैं, जिनका उल्लेख हम आगे करेंगे। डौंडिया खेरे के रावमर्दन सिंह आदि भी इन्हीं पृथ्वीचन्द के वंशज थे, इनका वर्णन भी यथास्थान किया जायेगा।

तिलोकचन्द की मृत्यु के बाद पृथ्वीचन्द ने प्रान्त के दक्षिण भाग, डौंडिया-खेरे को अपने अधिकार में कर लिया। और 'राव' की उपाधि धारण की। हरहरदेव का पौत्र उत्तरी प्रान्त का शासक हुआ; खिरोन, पाटन आदि का इलाका इसके अन्तर्गत रहा। ये लोग 'राजा' कहलाये। दक्षिणी प्रान्त अधिक सम्पन्न था। सोमवंशियों में ये दोनों, राव और राजा घराने बहुत प्रसिद्ध हैं। हमारा सम्बन्ध यहाँ पर प्रधानतः मुरारमऊ और डौंडियाखेरा, इन्ही दो वंशों से है, क्योंकि इन्होंने अनेक विद्वान् पंडितों तथा कवियों को आश्रय प्रदान किया।

देवीसिंह और राव मर्दनसिंह, इन दो राजाओं के आश्रय में कविवर सुखदेव मिश्र भी रहे थे ।

संयोग से, घरेलू झगड़ों के कारण मुरारमऊ और डौडियाखेरे के घरानों में भयंकर शत्रुता उत्पन्न हो गई थी, अनेक बार युद्ध और हत्याकांड हो चुके थे । शाहजहाँ की मृत्यु के समय तक मुरारमऊ का घराना बहुत कुछ निर्बल हो गया था । तत्कालीन शासक अमरसिंह को निरन्तर डौडियाखेरे के रावपुरंदर से युद्ध करना पड़ रहा था, उसे सफलता भी नहीं प्राप्त हो रही थी । अन्त में उसकी मृत्यु पर यह वंश एक प्रकार से समाप्त ही हो गया । बालक राजा देवीसिंह का संरक्षक उसका चाचा गोपाल सिंह था, उसने छल से सम्पत्ति पर अधिकार कर लिया । जब देवीसिंह बालिग हुआ तब उसने दिल्लीश्वर से फरियाद की और सम्राट् मुहम्मदशाह (१७७६—१८७५ वि०) ने एक फरमान देकर उसे अपने पद पर पुनः स्थापित किया । किन्तु स्वतंत्र बैसवारे के नरेशों पर इन फरमानों का क्या प्रभाव पड़ता ? राव पुरन्दर और रावमर्दन ने उनको कभी स्वीकार नहीं किया तथा देवीसिंह के महत्य में कोई वृद्धि नहीं हुई ।

देवीसिंह काव्य-प्रेमी नरेश थे । सुखदेव मिश्र ने 'शृंगार-लता' नामक ग्रंथ इनके लिये लिखा था । नवाब सआदत खाँ के समय में ये विद्यमान थे अतः देवीसिंह और सुखदेव जी का समय एक ही पड़ता है । लगभग १९०० सं० तक घरेलू झगड़ों के कारण ही यह वंश समाप्त हो गया ।

बैस-वंश की उत्पत्ति और समृद्धि का अधिकतर भ्रय डौडियाखेरे को ही है । तिलोकचन्द्र से नवीं पीढ़ी में राव मर्दन सिंह हुए । इनका वंश-क्रम इस प्रकार है : पृथ्वीचन्द्र, अजयचंद्र, देवराय, भैरवदास, ताराचन्द्र, संग्रामसिंह, कनकसिंह, पृथ्वीसिंह तथा पुरन्दर राव । इन्हीं पुरन्दर राव के पुत्र मर्दनसिंह थे ।^१ इनके आश्रित कविवर सुखदेव ने भी अपने 'रस-रसार्णव' नामक ग्रंथ में कनकसिंह, पृथ्वीसिंह, पुरन्दर तथा "मर्दन रैयाराव" का उल्लेख किया है । नागरी प्रचारिणी सभा काशी द्वारा प्रकाशित सन् १९२०-२२ की खोज रिपोर्ट के परिशिष्ट २ के अन्तर्गत पुस्तक नं० १८७ (डी) में यह उद्धरण प्राप्य है ।^२

रावमर्दन सिंह बड़े प्रतापी राजा थे । इन्होंने अपनी इच्छानुसार अकबर के प्रबन्ध में कुछ परिवर्तन कर दिया । प्रान्त के ७^१/_१ परगनों के १०१ गांवों को एकत्र करके इन्होंने उस भूभाग का नाम डौडियाखेरा रख दिया । रावमर्दन

१. अवध गजेटियर्स ३, पृष्ठ २४२

२. सर्च रिपोर्ट १९२०-२२, अपेण्डिक्स २, बुक नं० १८७ (बी)

इस प्रान्त के नाजिम थे। आगे चलकर इन्होंने उन्नाव जिले के ७ परगने और भी अपने अधिकार में कर लिये और पाटन बिहार का भी बहुत अंश जीत कर अपने अधिकार में कर लिया। सं० १७५७ वि० के लगभग मर्दनसिंह का यश चारों ओर व्याप्त था, ऐसा अनुमान होता है। सं० १७९७ में, अपनी वृद्धावस्था में, इन्होंने अपना सारा राज्य अपने तीन पुत्रों में विभाजित कर दिया। रघुनाथ सिंह डोड़िया खेरे के, उद्योतसिंह पाटन बिहार के, और अचलसिंह उन्नाव के छेँ परगनो के अधिकारी हुये। इसके बाद सं० १८०० तक मर्दनसिंह जीवित रहे; सम्भवतः कुछ समय आगे तक भी रहे हो, इनकी मृत्यु-तिथि का अनुमान नहीं होता। धीरे-धीरे उक्त तीन राजाओ की समृद्धि पतनोन्मुख हो गई और १९ वीं श० वि० के उत्तरार्ध में इनका वैभव समाप्त हो गया।

राव पुरन्दर और मर्दनसिंह के समय में इस युग के वैभव की पराकाष्ठा रही। दोनों ने लम्बी अवधि तक राज्य किया, और सम्पूर्ण बैसवारे के एकछत्र स्वामी बने रहे।^१

मर्दनराव के द्वितीय पुत्र उद्योतसिंह, वीर तथा साहित्य प्रेमी नरेश थे। ये युद्ध क्षेत्र में ही वीर-गति को प्राप्त हुये थे और स्वनामधन्य कविवर देव के आश्रय-दाता थे। देवजी का अनुपम ग्रंथ 'प्रेम-चन्द्रिका' इन्हीं को समर्पित किया गया है। ग्रंथ के आरम्भ में इनके "मर्दनसिंह महीप सुत वैस वंश विद्वोत"^२ होने का स्पष्ट उल्लेख मिलता है। दूसरी बात यह है कि उक्त ग्रंथ के चार प्रकाशों के अन्त में ग्रंथ रचना का उद्देश्य "श्री महाराज कुमार श्री कुवर उद्योत सिंह आनन्द हेतु"^३ कहा गया है। अतः यह भी स्पष्ट होता है कि उद्योतसिंह की कुमारावस्था में ही यह ग्रंथ उनको समर्पित हुआ। यह समय लगभग १७७० वि० हो सकता है।

टेड़ा ग्राम (उन्नाव) निवासी तथा 'उमराव' कोप के नाम से अमरकोप के अनुवाद कर्ता, मुबश शुक्त, रघुनाथ सिंह के प्रशस्तक कवियों में थे।^४

शभुनाथ त्रिपाठी, डोड़िया खेरा निवासी, ने अपना 'बैताल पचीसी' ग्रंथ अचलसिंह के आश्रय में सम्पूर्ण किया। यद्यपि ग्रंथ का निर्माण राव रघुनाथ सिंह के नाम पर किया गया है।^५

१. अवध गजेटियर्स ३, पृष्ठ २३३

२. प्रेम-चन्द्रिका देव-कृत ह० लि०, श्री ब्रजराज पुस्तकालय, गंधोली, (सीतापुर)

३. वही

४. सा० समालोचक, भा० १ अ० ४, श्री कृष्णबिहारी मिश्र सम्पादित

५. सरोज, पृष्ठ ४९१

३. बंधलगोती अमेठी-नरेश

अमेठी के बंधलगोती राजे सूर्यवंशी हैं। लगभग एक सहस्र वर्ष पूर्व, तीर्थयात्रा करते हुए इनके पूर्वज सूदाराय को देवी ने स्वप्न में दर्शन दिए और कहा कि जिस स्थान पर तू सो रहा है, वह तेरे आधीन होगा। इसी प्रेरणा से सूदाराय ने इस स्थान को विजय किया और यहाँ के निवासी, भर लोगों को निकाल बाहर किया। सूदाराय के छोटे वंशज, मान्गाता सिंह के कोई सन्तान न थी। कनक मुनि के आशीर्वाद से उसे एक पुत्र हुआ जिसका नाम सुतशाह अथवा 'बन्धु' रखा गया। इसी बंधु के वंशज बंधलगोती कहलाये।

बंधु के पुत्र मनोहर सिंह के छै पुत्र हुए। इन्होंने सारी रियासत आपस में विभाजित कर ली। बैस राजा तिलोक चन्द ने यह बटवारा किया था। चौथे पुत्र राजसिंह थे; यह अमेठी के राजा हुए। इनके श्रीराम सिंह तथा रामसिंह के पुत्र शालिवाहन हुए शालिवाहन के श्री रामदेव हुए; यह समय शेरशाह का था। इस समय तक परगना अमेठी का केवल दक्षिणी भाग ही बंधल गोतियों के अधिकार में था। इसके लगभग ५० वर्ष बाद सारा परगना इनके अधिकार में आगया। इसका उल्लेख आईने-अकबरी में हुआ है। उक्त वंश-क्रम का उल्लेख अवध गजेटियर्स में उपलब्ध है।^१ इसके आगे का वंश-विस्तार, गजेटियर्स तथा कविवर सुखदेव कृत 'छन्द-विचार' नामक पिंगल-ग्रन्थ के आरम्भ में भी प्राप्त होता है।^२ दोनों वर्णन समान हैं, कोई अन्तर नहीं है। केवल सुखदेव जी ने, पता नहीं कैसे, शालिवाहन तथा रामदेव के बीच में महाराज जयचंद तथा राजा पालनदेव को जा बैठाया है। अस्तु। शेष वंशपरम्परा इस प्रकार है : धरमंगद, दलपतिशाह, विक्रमशाह, सुजानशाह, दलीपशाह, जयसिंह, पहाडसिंह, हिम्मतसिंह तथा छत्रपालसिंह। इतना वर्णन छंद-विचार में है। आगे हिम्मतसिंह के दूसरे पुत्र गुरुदत्तसिंह का उल्लेख गजेटियर्स में मिलता है। गुरुदत्त के पुत्र दृक्पानसिंह, उनके हरचन्द सिंह, उनके दलपत शाह तथा अर्जुनसिंह और इन दोनों के क्रमशः विश्वेश्वर सिंह तथा माधवसिंह के नाम भी गजेटियर्स में मिलते हैं।^३

राजा हिम्मत सिंह कविता प्रेमी शासक थे। ये सुखदेव जी के आश्रयदाता थे। 'छन्द-विचार' ग्रन्थ इनकी समर्पित है। ये राव मर्दन सिंह के समकालीन थे। इनके पुत्र गुरुदत्तसिंह बड़े वीर तथा श्रेष्ठ कवि थे। १८०० वि० के

१. अवध गजेटियर्स १, पृष्ठ ४५

२. छन्द विचार, ह० लि०, छन्द १२-३५ श्री ब्रजराज पुस्तकालय, गंवौली

३. अवध गजेटियर्स १, पृष्ठ ४७

लगभग सआदत खां की सेना से इनके युद्ध होने का घर्षण हम कर चुके हैं। गजेदियर्स में उल्लेख है कि नवाब सफदर जंग की सेना के आक्रमण करने पर गुरुदत्तसिंह ने रामपुर के दुर्ग से १८ दिन मोर्चा लिया। अन्त में अपनी परिस्थिति को अरक्षित जानकर ये निकटस्थ रामनगर के जंगल में निकल गए। रियासत नवाब के अधिकार में आ गई, किन्तु इनके पुत्र दूकपाल सिंह ने फिर इसे अपने शासन में ले लिया। गुरुदत्त सिंह ने सं० १७९१ में अपनी सतसई की रचना की थी, जो एक बड़ा और उत्तम मुक्तक-काव्य है।

४. अरवर देशीय चन्द्रवंशी

चन्द्रवंशियों के पूज्य महात्मा अला ऋषि थे। इनके नाम पर अलारिखपुर नामक स्थान प्रसिद्ध हुआ। धीरे-धीरे इस नाम ने 'अरवर' का रूप धारण कर लिया और इस प्रकार इसका नाम अरवर देश हुआ।

ग्रह्या से आठवीं पीढ़ी में यमाति हुए, इनके दो पुत्र पुरु और यदु हुए। इनसे क्रमशः चन्द्र और यदु वंश उत्पन्न हुए। पुरु से ९० पीढ़ी बाद राजा राम-देव हुए। इनके पुत्र वीरसेन का दुर्ग झूसी (प्रयाग) में अब भी विद्यमान है। शेख तफी नामक एक मुस्लिम फकीर ने कुपित होकर वीरसेन को मार डाला था। बाद में उसकी गर्भवती रानी पर दया करके उसने उसे आशीर्वाद दिया, जिससे उसे एक यशस्वी पुत्र उत्पन्न हुआ जिसका नाम लखनसेन रखा गया। अरवर देश की स्थापना इसी लखनसेन द्वारा हुई। अरवर देश प्रतापगढ़ के बिल्कुल निकट है। यहां पर 'पांचों सिद्ध' नामक देवस्थान के निकट ही लखनसेन ने जन्म लिया था। अलारिख इन्हीं पांचों सिद्धों में से एक थे। यह घटना १४वीं शताब्दी वि० के प्रथम चतुर्थांश की है।

लखनसेन अपनी माता के साथ इसी स्थान पर अपने दुर्भाग्य के दिन व्यतीत कर रहा था। इस समय सारे प्रान्त में भर लोगों का आधिपत्य था। भर शासक लखनसेन के व्यक्तित्व से प्रभावित हुआ और उसे गोद लेना चाहा। लखनसेन ने अच्छा अवसर जानकर दिल्ली सम्राट् से सहायता प्राप्त कर ली और भर शासक को आमन्त्रित किया कि गोद लेने की रीति पूरी की जाय। जब वे लोग आए और मद्य पीकर मतवाले हुए तो लखनसेन ने सबको समाप्त कर दिया, और सारे प्रान्त का शासक बन बैठा। चन्द्रवंशी इस कपटपूर्ण व्यवहार की सफाई इस प्रकार देते हैं कि भर शासक लखनसेन की माता को अपनी पत्नी बनाना चाहता था, इसलिए उसके साथ यही व्यवहार उचित था।^१

इस वंश का सर्वप्रथम प्रतापी राजा प्रताप सिंह हुआ। इसने सं० १६७४ में अपने निवासस्थान रामपुर में एक बड़ा दुर्ग बनवाया और उसका नाम प्रतापगढ़ रक्खा। यह बड़ा सुदृढ़ तथा सुन्दर किला था। यद्यपि अवध के नवाब ने इसे गिरवा दिया था तथापि इसका भग्नावशेष अब भी इसकी विशालता का पता देता है। इस दुर्ग के बनने के साथ ही यह स्थान प्रतापगढ़ कहा जाने लगा। तिलोई (रायबरेली)-नरेश सुरतसिंह (कान्हपुरिया) से प्रतापसिंह का युद्ध हुआ था। दोनों प्रबल प्रतिद्वन्दी थे। सुरतसिंह युद्ध का बहाना खोजता था। एक बार भेंट होने पर प्रतापसिंह ने सुरतसिंह से कुशल प्रश्न किया। सुरतसिंह ने उत्तर दिया : "मैं अच्छा हूँ, आपके कदम देखने से"। प्रतापसिंह कुछ लंगड़ा कर चलते थे अतः उन्होंने इस कथन को अपने ऊपर व्यग्य समझा और सुरतसिंह उत्तर दिया "मैं भी अच्छा हूँ आपके चरम देखने से"। सुरतसिंह को नेत्र-दोष था। इस पर सुरतसिंह को बहाना मिल गया और उसने आक्रमण कर दिया परन्तु उसे हार खानी पड़ी और प्रतापसिंह का पूरा प्रभुत्व जम गया।^१ प्रताप सिंह लगभग १७३७ वि० तक जीवित रहे।

इनके बाद इनके पुत्र जयसिंह ने लगभग ३६ वर्ष तक राज्य किया। इन्होंने विद्रोही वीर बुन्देला छत्रसाल को एक बार हराया था अतः दिल्ली दरवार से इनको कुलह-नरेश की उपाधि मिली थी। जयसिंह ने प्रतापगढ़ को और भी सुदृढ़ किया। इलाहाबाद के सूबेदार पीरू ने १२ वर्ष तक इस दुर्ग को घेर रखा और युद्ध करता रहा। जयसिंह ने अपनी युद्ध-कुशलता के बल पर उसका प्रबल प्रतिरोध किया और अन्त में टर्घोंगा ग्राम के निकट पीरू को समाप्त कर दिया। ७५ वर्ष की आयु में जयसिंह का देहान्त हुआ।

छत्रधारी सिंह जयसिंह के पुत्र थे। इनकी दो रानियां थीं। बड़ी रानी सुजान कुंवर, रीवा-नरेश की कन्या थीं। इनसे तीन पुत्र हुए। पृथ्वीपति सिंह, हिन्दूपति सिंह तथा दलरंभनसिंह। १७९२ वि० में छत्रधारी की मृत्यु के बाद पृथ्वीपति राजा हुए।

पृथ्वीपति को राज्य का लोभ बहुत था। ये धन, राजकोप की वृद्धि की चिन्ता बहुत रखते थे। फर्खावाद के नवाब अहमद खां बंगश ने जब अवध के नवाब के विरुद्ध युद्ध छेड़ा तब प्रलोभन में पड़कर ये भी उसके सहायक हुए। परिणाम यह हुआ कि १८०९ वि० में गंगातट पर, गुतनी नामक स्थान पर नवाब ने इनकी हत्या करवा डाली। इलाका छिन गया और नवाब उसके

अधिकारी हुए। पृथ्वीपति के पुत्र दुनियापति ने प्रतापगढ़ परगने को स्वतंत्र करने का प्रयत्न किया जिसके फलस्वरूप उन्हें भी गुजाउदौला के आदमियों द्वारा प्राणों से हाथ धोने पड़े। ये केवल १२ वर्ष की आयु में राज्याधिकारी हुए थे।^१

हिन्दूपति पृथ्वीपति के छोटे भाई थे। ये मालगुजारी की रकम उचित रूप में नहीं दे पाते थे अतः इनका भी इलाका छिन गया। ये पैतृक सम्पत्ति की रक्षा के बड़े इच्छुक थे अतः गुजाउदौला के निकट जाकर इन्होंने मुसलमान हो जाना स्वीकार कर लिया और इस प्रकार इलाका इनको वापस मिल गया। किंतु इनके कुछ सजातियों को यह बात अच्छी न लगी और उन्होंने इनकी हत्या कर डाली। हिन्दूपति ने मुसलमान होकर अपना नाम सरफराजअली खां रखा था। वेशभूषा, बातचीत, रहन-सहन में भी बहुत कुछ मुस्लिम संस्कृति का प्रभाव था। हिन्दूपति, पृथ्वीपति, जयसिंह आदि सभी अरबी-फारसी के अच्छे विद्वान् थे। पृथ्वीपति धाराप्रवाह फारसी बोलते थे। मुहर्रम का उत्सव समारोह से मनाया जाता था।^२

हिन्दूपति बड़े गुणग्राहक राजा थे। टघोंगा ग्राम निवासी कविवर आचार्य भिखारीदास इनके आश्रित थे। टघोंगा प्रतापगढ़ से लगभग डेढ़ मील की दूरी पर स्थित है। दास जी ने अपने दो प्रसिद्ध ग्रंथ, काव्यनिर्णय तथा शृंगारनिर्णय, हिन्दूपति के ही नाम पर बनाये हैं।

काव्यनिर्णय का रचनाकाल सं० १८०३ है। आश्विन, विजयादशमी को इसकी रचना (सम्पूर्ण) हुई। इसमें अरवर देश के भूप पृथ्वीपति तथा उनके सहोदर हिन्दूपति का नाम ग्रंथारम्भ में लिया गया है।^३

शृंगार-निर्णय में केवल हिन्दूपति का नाम लिया गया है। इसका रचना-काल वैशाख शुक्ल १३, गुरुवार सं० १८०७ दिया गया है। अरवर देश में ही रचना हुई है।^४

इस प्रकार सं० १८ ३-७ में हिन्दूपति का समृद्धिकाल निश्चित हो जाता है। इतिहास से इनका शासनकाल, पृथ्वीपति की मृत्यु (१८०९ वि०) के बाद पड़ेगा। इसके ४, ५ साल पूर्व इनका पर्याप्त प्रभुत्व होना कोई असम्भव बात नहीं है।

वास्तव में पृथ्वीपति की मृत्यु के बाद ही प्रतापगढ़ घराने की अवनति आरम्भ हो गई थी। इसके बाद राज्य बहुत कुछ विभाजित हो गया।

१. अवध गजेटियर्स ३, पृष्ठ १४०-४३

२. फर्स्ट टू नवाम्स आव् अवध, ए० लाल

३. का० नि०, भारत जीवन प्रेस, काशी

४. शृ० नि०, ह० लि०, श्री प्रजराज पुस्तकालय, गन्धौली

दास जी इस राजघराने के आश्रित एक अनुपम रत्न थे। इन्होंने अपने 'छन्दोर्णव-पिंगल' के एक छन्द में अपना परिचय दिया है। वह छन्द इस प्रकार है :

अभिलाषा करी सदा, ऐसनि का होय त्रित्य,
 सब ठौर दिन सब याही सेवा चरचानि।
 लोभा नई नीचे ज्ञान हताहल ही को अंसु,
 अंत है कृपा पताल निदा रस ही को खानि।
 सेनापति देवी कर शोभा गनती को भूप,
 पद्मा मोती हीरा हेम सौदा दास ही को जानि।
 ही अपर देव पर बड़े यश रटे नाउ,
 खगासन नगधर सीतानाथ कोला पानि।^१

इस छन्द का मुलझाव इस प्रकार दिया गया है :

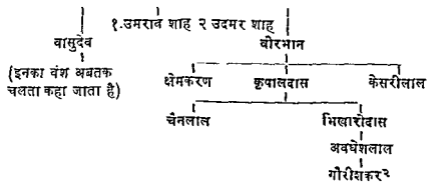
“या कवित्त अन्तर वरन लै तुकान्त द्वै छंडि।
 दास नाम कुल ग्राम कहि नाम भगति रस मडि ॥

उक्त सूत्र के अनुसार एक अक्षर छोड़कर पढ़ने से निम्नलिखित वाक्य निकलते हैं :

‘भिलारीदास कायत्थ, वरन वहीवार, भाई चैनलाल को, मुत कृपाल दास को, नाती वीर भान को, पद्माती रामदास को, अरवर देश, टेउंगा नगर ताथला।’

दास जी का वंश-वृक्ष इस प्रकार है —

रायप्रोतम शाह
 पुस्तकालय शाह



१. छन्दोर्णव पि०, पृ० २ (न० कि० प्रेस, लखनऊ)

२. लेखक के पास विद्यमान वंशवृक्ष का अंश।

श्रीवास्तव कायस्थों की एक शाखा बहीवार है इसीलिए दास जी ने अपना वर्ण बहीवार लिखा है। खोज करने पर दास जी के वंशजों के पास उपर्युक्त विस्तृत वंश-वृक्ष प्राप्त हुआ है। यह फारसी लिपि में है। उक्त छन्द के वर्णन से वंश-वृक्ष विल्कुल मिलता है।

५. शाकद्वीपी महदौना-नरेश

अयोध्या में शाकद्वीपी ब्राह्मणों का प्रभुत्व है। शाकद्वीपी ब्राह्मणों की उत्पत्ति के विषय में ऐसा उल्लेख मिलता है कि इनका आगमन भारतवर्ष में शक द्वीप (सीथिया, मध्य-एशिया) से हुआ और इनको वहाँ पर 'मग' कहा जाता था। भारतवर्ष में फलित ज्योतिष का प्रचार इन्हीं के द्वारा हुआ कहा जाता है। ये सूर्योपासक और सूर्यदेव के पुजारी हुआ करते थे। अलबरूनी (लगभग १०३० ई०) के अनुसार ये जरतुश्ती (फारसी) धर्मगुरु थे, जो कि मग कहलाते थे और सूर्योपासना इनकी विशेषता थी। मगध के एक शाकद्वीपी ब्राह्मण कवि ने एक तालाब बनवाया था जिसकी प्रशंसा में लिखा है "तीन लोक के रत्नरूप अरुण के निवास से शाकद्वीप पवित्र हुआ है, जहाँ पर ब्राह्मणों को मग कहते हैं। उनका वंश सूर्य के शरीर से उत्पन्न हुआ है, और उन ब्राह्मणों को साब (कृष्ण और जांबुवती का पुत्र) इस देश में लाया था।" ऐसा अनुमान किया जाता है कि लगभग ५०० ई० पूर्व, जर्ज डारियस ने भारत पर आक्रमण किया था तभी मग लोग भारतवर्ष में आए।^१

१९वीं श० वि० के आरम्भ में दिल्ली के बादशाह ने सदामुख पाठक को भोजपुर का चौधरी नियुक्त किया था। ये गर्ग गोत्री, शाकद्वीपी ब्राह्मण थे। जब बगाल के नवाब मीर कासिम ने भोजपुर पर अधिकार कर लिया तो जमीन्दारी के नष्ट हो जाने के कारण, ये अपने पुत्र गोपालराम के साथ नन्दनगर (जिला बस्ती, परगना अमरोहा) चले आये और वही बस गए। गोपाल राम ने पलिया गाव के जमीन्दार, सधईराम के घराने में, गंगाराम मिश्र की पुत्री से अपने पुत्र पुरन्दर राम का विवाह किया और उसी गाँव में रहने लगे।

पुरन्दर राम के पाँच पुत्र हुए। सबसे बड़े बरुतावर सिंह, ईस्ट-इंडिया-कम्पनी की सेना में थे। संयोग से सखनऊ में नवाब सआदत अली की दृष्टि इन पर पड़ी और वे इनके व्यक्तित्व से आकर्षित हुए। रेजिडेंट से पत्र-व्यवहार

१. टाड, राजस्थान, पृष्ठ ४३-४५।

खड्ग विलास प्रेस, बाँकीपुर १९१३ ई० ओशा सम्पादित।

करके उन्होंने बख्तावार सिंह को अपनी सेवा में ले लिया । इनको दफादार का पद दिया गया और ये नवाब की अदली में रहने लगे । नवाब की प्राण-रक्षा करने के उपलक्ष्य में इनको पलिया की जागीर प्राप्त हो गई, और सौ सवारों के अफसर नियुक्त किए गये । इसके बाद ये रिसालदार हुए । नवाब गाजिउद्दीन हैदर की भी कृपा-दृष्टि इन पर बनी रही और उन्होंने इनको राजा की उपाधि दी । इसके बाद इन्होंने महदौना में अपना निवास-स्थान बनाने का निश्चय किया और वहाँ पर ५४ मीजे प्राप्त किये । सं० १८७८ में इन्होंने अपने तीसरे भाई दर्शन सिंह को भी दरवार में बुला लिया और उन्हें भी सेना में ऊँचा पद दिला दिया; वे दूसरे वर्ष सालोन और बैसवाडे के चकलेदार नियुक्त किये गए और पाँच वर्ष बाद सुल्तानपुर, बहराइच के प्रान्ताध्यक्ष बनाए गये । ये प्रबन्ध-कुशल थे अतः इन्हें राजा की उपाधि प्राप्त हुई । सं० १८९९ में ये गोंडा बहराइच के नाजिम भी नियुक्त हो गये । बलरामपुर के राजा दिग्विजय सिंह ने सरकारी मालगुजारी नहीं दी थी अतः उनसे इनका युद्ध हुआ । संयोग से युद्ध के बीच ये सेना-सहित नेपाल की सीमा में चले गए जिसके कारण इन्हें अपना पद त्याग करना पडा और महदौना का प्रबन्ध भी इनके हाथ से ले लिया गया, किन्तु हानि पूरी कर देने पर वह स्थान इनको पुनः प्राप्त हो गया । अबध का प्रबन्ध भी कुछ दिन इनके हाथ में रहा । सं० १९०१ में इनका स्वर्गवास अयोध्या में हुआ ।

बख्तावर सिंह ने मुहम्मद अली शाह की विद्रोहियों से रक्षा की जिसके फलस्वरूप इनको जागीर, महदौना के राजा की उपाधि तथा नादिरशाह की तलवार उपहार में मिली । इनका देहावसान सं० १९१२ में हुआ ।

ये निस्सन्तान थे इसलिये अपने भतीजे तथा दत्तकपुत्र राजा मानसिंह को वसीयत कर गये थे । महाराज मानसिंह दर्शन सिंह के पुत्र थे । इनका जन्म मार्गशीर्ष शुक्ल ५, सं० १८७७ (१० दिसम्बर १८२० ई०) को हुआ था । ये संस्कृत, हिन्दी और फारसी के अच्छे विद्वान थे और इन्होंने अंगरेजी भी पढ़ी थी । सं० १९०१ में दर्शन सिंह की मृत्यु के दिनों, राज्य में बहुत अशांति हो गई थी । ऐसे समय में मानसिंह ने बहुत कुछ व्यवस्था स्थापित की । अंग्रेजों को इन्होंने विद्रोह दवाने में सहायता की थी । बादशाह ने रुष्ट होकर बख्तावर सिंह को नजरबन्द कर लिया था और उस समय मानसिंह ने ३ लाख रुपया देकर उन्हें मुक्त कराया था । सूरजपुरा में ४०० व्यक्ति कैद थे जिनको जीवित जला देने का उपक्रम हो रहा था, मानसिंह ने अपनी युद्ध-कुशलता से उनको छुड़ा लिया, जिस पर इनको राजा बहादुर की उपाधि तथा दरियाबाद रुदौली की

नाजिमत का पद प्राप्त हुआ। दो वर्ष बाद इन्होंने गैर्बंशीय राजा हरपाल सिंह के विद्रोह को दबाया, जिसके फलस्वरूप इनको 'कायमजंग' की उपाधि मिली। इसके बाद भूरे खाँ, अजब सिंह और जगन्नाथ चंपरासी नामक तीन डाकुओं के आतक को शान्त करके इन्होंने उनको बन्दी बनाया जिसके लिए इनको ११ तोपों की सलामी, ईरान के बादशाह की तलवार, झालरदार शमला, ताज के आकार की टोपी तथा हवादार (पालकी) उपहार दी गई।

इन्होंने भिनगा के राजा पर चढ़ाई की थी, किन्तु उन्होंने अपने को इनके सम्मुख निर्बल स्वीकार करके एक छन्द लिख भेजा था।^१

उत्तर में इन्होंने लिखा :—

“आजु तैं कौटि हजार वरीस लौ, रीति यही नित ही चनि आई।

लाहु लह्यो तिनही जग में जिन्ह, कीन्ही कछू न कछू सिवकाई ॥

ऐ नृपहस ! विचार विचार, रहौ किन आपने लाज लजाई।

आप ही दूरि बसे तो कहा, कहौ 'मानसरोवर' की कृपनाई ॥

दोनों राजाओं में इस साहित्यिक आधार पर सन्धि स्थापित हो गई। बल्लावर सिंह की मृत्यु पर ये पूरे महदौना राज्य के स्वामी हुए। हनुमान गढ़ी के कारण उत्पन्न होने वाले हिंदू-मुस्लिम-वैमनस्य को भी इन्होंने शांत किया जिसके कारण इनको 'राजए राजमान' की उपाधि प्राप्त हुई।

स० १८१३ में बादशाहत का अन्त होने पर, अंग्रेजों की कोपदृष्टि इन पर पड़ी परन्तु बाद में उन्होंने इनसे सहायता मागी। इन्होंने बड़ी दृढ़तापूर्वक विद्रोह में अंग्रेजों की रक्षा की,^२ स्वयं हानि भी सही। १८५९ ई० (१९१६

१. विनु मकरन्द वृन्द कुसुम समूहन के,
कौ लौं दिन बीति है मलिद के कलीन तै।

विनु चारु चेटक चिलक चोखी चंद्रिका की,
कौलो हौंस राखिहै चकोर चिनगीन तै।

जुवराज कौ लौं विनु ब्रजराज प्रानप्यारे !
कौन जिय राखिहै या मदन मलीन तै।

मुकुत कलित 'मानसर' विनु आली !
अब, कौ लौं काल काटिहै मराल पोखरीन तै।

(श्रृं० ल० सौरभ-भूमिका)

२. "... it was determined to take advantage of an offer made by Rajah Maun Singh, an influential Talookdar in the ... his

वि०) में लखनऊ के दरबार में इनको महाराज की ओर सं० १९२६ में के० सी० एस्० आई० की उपाधियाँ मिलीं ।

कार्तिक कृष्ण २, सं० १९२७, १० अक्टूबर १८७० को इनका स्वर्गवास हुआ ।^१ मानसिंह का पूर्ण उपाधियुक्त नाम था : सरकोब सरकशान महाराज सर मानसिंह बहादुर, कायमजंग, के० सी० एस्० आई० । के० सी० एस्० आई० की उपाधि लार्ड लारेन्स के द्वारा इनको लखनऊ दरबार में १२ नवम्बर सन् १८६७ ई० की प्राप्त हुई थी ।^२

इनके बाद इनके 'तनया-तनय' (नाती) महाराज प्रताप नारायण सिंह 'वीरेश' 'दुआ साहब' अयोध्या नरेश हुए । यद्यपि मानसिंह की रानी ने बसीयत के अनुसार लाल त्रिलोकीनाथ सिंह, मानसिंह के भाई रघुबरसिंह के पुत्र को उत्तराधिकारी स्वीकार कर लिया था परन्तु प्रताप नारायण सिंह ने अदालत से अपना अधिकार प्राप्त कर लिया । ये महागहोपाध्याय, लेजिस्लेटिव कौंसिल के सदस्य, के० सी० आई० ई० थे । इनका जीवन काल सं० १९१२ से १९६३ तक रहा । इनके बाद इनकी रानी जगदम्बा देवी इनकी उत्तराधिकारिणी हुईं और उन्होंने इच्छासिंह के वश से श्रीमान् जगदम्बिका प्रताप सिंह को म० १९६५ में गोद लिया, जो इस समय अयोध्या की गद्दी पर सुशोभित हैं ।

वीरेश जी के आश्रय में अनेक कवि तथा विद्वान् रहे और साहित्य भांडार की वृद्धि करते रहे । लछिराम, साहित्याचार्य अम्बिकादत्त व्यास तथा द्विज मन्नालाल इनमें प्रमुख हैं । लछिराम ने 'प्रताप-रत्नाकर' नामक ग्रंथ में राजवंश का संक्षिप्त वर्णन भी किया है । स्वयं वीरेश जी का 'रस-कुमुमाकर' ग्रंथ रस विषयक छंदों का श्रेष्ठ सग्रह है ।^३ शृंगार सतिका की सौरभी टीका भी इन्होंने प्रस्तुत की ।

महाराज मानसिंह के आश्रय में लछिराम जी भी रहे । बलदेव सिंह क्षत्रिय इनके काव्य गुरु कहे गए हैं ।^४ मुमेरपुर (उन्नाव) निवासी जगन्नाथ बयस्थी ने शृंगार-सतिका की प्रथमापा टीका इन्हीं के आश्रय में रहकर प्रस्तुत की थी । शृंगार परम्परा में द्विजदेव जी का स्थान अन्तिम कहा जा सकता है । ये वास्तव में बड़े ही सहृदय भावुक कवि थे ।

१. शृंगार सतिका सौरभ, ज० स० चनुवेंदी लिखित भूमिका

२. रस-कुमुमाकर, प्रतापनारायण सिंह कृत, भूमिका

३. इण्डियन प्रेस प्रकाशित, सन् १८९४ ई०

४. मिश्रवन्धु विनोद ३, १०५२ पृष्ठ

अयोध्या दरबार में रत्नाकर जी जैसे प्रतिभाशाली कवि अब तक विद्यमान रहे हैं ।

६. कोटवा (बाराबंकी)

“... कोटवा लिखने योग्य स्थान है, यद्यपि इसका रामायण या अयोध्या के इतिहास से सम्बन्ध नहीं है । यहाँ भगवद्भक्त जगजीवन दास हुए थे जिनसे जगजीवनदासी पथ चला ।”^१

कोटवा जिला बाराबंकी में परगना रामगर घमेड़ी के अंतर्गत एक ग्राम है जिसका अधिकार किसी समय सतनामी सम्प्रदाय के प्रवर्तक बाबा श्री जगजीवन दास जी को प्राप्त था । आज भी इन्हीं महात्मा के वंशज इस स्थान के अधिकारी तथा महन्त हैं । प्रस्तुत विवरण उन्हीं के कथन तथा उनसे प्राप्त साहित्य, के आधार पर लिखा गया है ।

जगजीवन जी के पिता गंगाराम, चदेल ठाकुर थे और ग्राम सरदहा (परगना बादे सराय, जि० बाराबंकी) के निवासी थे । यही जगजीवन जी का जन्म माघ शुक्ल ७ सं० १७२७, मंगलवार को हुआ था ।^२ डा० बड़धवाल ने इनका जन्म सबत् १७९० लिखा है^३ और अवध गजेटियर्स में यह तिथि भाद्र शुक्ल ७ सं० १७३८ लिखी है, परन्तु स्वयं सतनामी पंथ के महात्माओं द्वारा प्रथम तिथि, सं० १७२७ की ही पुष्टि होती है । जगजीवन जी के कनिष्ठ पुत्र जलालीदास थे, इनके पुत्र गिरिवरदास थे; गिरिवर दास के शिष्य बोधेदास ने गुरु के संरक्षण में 'भक्त-विनोद' नामक ग्रंथ लिखा (१८४८ वि०) । इस ग्रंथ में सम्पूर्ण सम्प्रदाय का एक संक्षिप्त परिचय उल्लिखित है । उक्त तिथि भी उसी ग्रंथ से प्राप्त हुई है, अतः इस पर शंका करने का कोई कारण नहीं है । यह पुस्तक जगजीवन जी के जीवन-काल में ही लिखी गई ।

जगजीवन जी की माता का नाम केवला देवी था । जन्म के छै मास पश्चात् एक अभ्यागत ब्राह्मण देवता धूपने से इनको उठा ले गए और शक्ति के सम्मुख उपस्थित किया । शक्ति ने इनके मस्तक पर स्वर्णवर्ण का तिलक करके इनको अनन्य भक्ति का वरदान दिया । विप्र देवता ने इन्हें उसी प्रकार घर पहुँचा दिया । तब से इनकी भक्ति-उत्तरोत्तर विकसित होने लगी । बाल्यावस्था में ही

१. अयोध्या का इतिहास, सा० गोिनाराम, पृष्ठ ११

२. भक्त-विनोद, बोधेदास कृत, पृष्ठ ३

३. निर्गुन खून भाष हिन्दी पोपट्टी, पृष्ठ २६४

बुल्ला और गोविन्द, दो साधु इनकी सेवा से प्रसन्न हुए किन्तु इनकी प्रार्थनानुसार इनको छोटा समझकर दीक्षा नहीं दी, केवल एक काला और एक सफेद घागा इनके हाथ में बांध दिया, जो अब भी इस सम्प्रदाय में बाधा जाता है और 'आंदू' कहलाता है।^१ आठ वर्ष की आयु में ही ये परम भक्त हो गए और घाघरा तट पर 'अवरन कुंड' में स्नान कर, नित्यप्रति छिपकर उपासना करने लगे।^२ थोड़ी ही आयु में इनके बहुत से चमत्कारपूर्ण कार्यों का उल्लेख भी मिलता है। यद्यपि इनकी साधना बहुत ऊँची उठ चुकी थी परन्तु निगुरे रहना अनुचित जानकर इन्होंने अपने पिता के गुरु विश्वेश्वर पुरी से मन्त्र ग्रहण किया।

२० वर्ष की आयु में जगजीवनदास सरदहा से कोटवा चले आए और यही रहने लगे।^३ इनके गृहस्थ और पुत्रवान् होने का उल्लेख भक्त-विनोद में मिलता है। इनकी पत्नी मोतिन देवी थी और इनके पाँच पुत्र थे जिनके नाम सभादास (शोभादास), बलादास, पत्तादास, अनतदास, तथा जलालीदास थे। जलालीदास के पुत्र गिरवरदास हुए। ये सभी भगवद्भक्त थे।^४ जगजीवन जी की कन्या का विवाह गोंडा के राजा गुमानसिंह के साथ होने का उल्लेख मिलता है। कहते हैं कि बरातियों को निरामिष भोजन से सन्तोष नहीं हुआ और उन्होंने मास मांगा। यद्यपि इन सतनामी सन्तो ने उन्हें बहुत समझाया परन्तु उन्होंने अपना हठ न छोड़ा। परिणाम यह हुआ कि अपनी सिद्धि के प्रभाव से जगजीवनदास ने बंगन की तरकारी को मास में परिवर्तित कर दिया, और इस प्रकार बरातियों को सन्तुष्ट किया। परन्तु जगजीवन जी को इससे बड़ा क्षोभ हुआ और उन्होंने यह शाप दे दिया कि इस विवाह से सन्तान नहीं होगी। समय पाकर शाप फलीभूत हुआ।^५

वैशाख कृष्ण ७, सं० १८१७, मंगलवार को ९० वर्ष की आयु में जगजीवनजी ने इस नश्वर शरीर का त्याग किया।^६ "सम्बत् अठारह सै सतरह, करि आसन भे मौन। कृष्णपक्ष और सत्तिमी, वैसाख भौम कर गौन" (भ० वि०) इनकी पुष्प-स्मृति में राय निहालचन्द (राजा निर्मलदास के पुत्र

१. ना० प्र० पत्रिका, भाग १५, अंक, १, पृष्ठ ८५

२. भक्त-विनोद, बोधेदास कृत, पृष्ठ ३

३. अवध गजेटियसं १, पृष्ठ ३६३

४. भ० वि०, पृष्ठ १९-२०

५. अवध गजेटियसं १, पृष्ठ ५६४

६. अवध गजेटियसं १, पृष्ठ ३६३ तथा भ० वि० पृष्ठ २१

और नयाय आसिफुद्दौला के दीवान टिक्यतराय के भतीजे) ने कोटवा में एक धमाधि बनवाई। इस समाधि पर प्रत्येक मास की पूर्णिमा को मेला लगता है; कार्तिकी और वैशाखी पूर्णिमा को यह मेला विशेष समारोह से लगता है। समाधि के निकट "अभिराम तालाब" है, जिसके जल में रोगनाशक शक्ति कही जाती है।

"मडप तसगुरु केर घनावा, तेहिते दास निहाल गनावा।

बबरन रूप औ वाग लगाए, भजन तहा गुपास भल पाए ॥^१

(भ० वि०)

जगजीवन जी के यद्यपि बहुत से शिष्य थे किन्तु उनमें ४ सर्व-प्रधान थे और इनके विषय में कोई मतभेद नहीं मिलता है।^२ दोनों ग्रंथों में इनके नामों का समान उल्लेख प्राप्त होता है। ये नाम इस प्रकार हैं :

- (१) भोसाईदास उपाध्याय, ब्राह्मण, कुमडी परगना, दरियाबाद निवासी
- (२) देवीदास गोंड धर्मिय, लक्ष्मनपुर, परगना हैदरगढ़ निवासी
- (३) दूलनदास सोमवंशी धर्मिय, धरमीपुर, परगना सतोन निवासी
- (४) खेमदास तिवारी ब्राह्मण निधानपुर, परगना दरियाबाद

"दूलन देवीदास भे, खेम गोसाईदास।

जो कोउ इनकी सरन गा, तिन्ह कै पूजिहि आस" ॥३७॥

(भक्त विनोद)

भक्त विनोद के अनुसार उक्त महात्माओं के विषय में निम्नलिखित विवरण प्राप्त होते हैं।

१. श्री विश्वेश्वर पुरी से दीक्षा ग्रहण करने के पश्चात् जगजीवन जी का यश-प्रकाश खूब फैला। दूलनदास ने इनकी कीर्ति सुनी और सरदहा आए। चरणों पर गिरकर उन्होंने उपदेश की प्रार्थना की। जगजीवन जी ने उनको उपदेश दिया और उनको ज्ञान की प्राप्ति हुई। बड़ी अनिच्छापूर्वक वे गुरु पास से विदा होकर घर चले। समेसी ग्राम में इनका स्थान था। कुछ दिन बाद अपना स्थान छोड़कर सरदहा में आ बसे और गुरु के चरणों में रहने लगे। दूलनदास गुरु की आज्ञा से ही बाहर जाते थे, अन्यथा गुरु के निकट ही रहते थे। अन्त में गुरु ने इनको आज्ञा दी कि तुम धरमपुर में जाकर रहो। इनको गुरु से विलग होने का दुःख हुआ किन्तु इन्होंने आज्ञा का पालन किया। १६ वर्ष तक वे गुरु के नगर में नहीं आए, इस पर लोगो ने इनकी आलोचना

१. अवध गजेटियर्स १, पृष्ठ ३६३ तथा भ० वि० पृष्ठ २६

२. अवध गजेटियर्स, भाग १, पृष्ठ ३६३ तथा भक्त-विनोद

करनी आरम्भ की और किसी ने सद्गुरु जगजीवन से भी यह बात कही । इस पर गुरुजी ने कहा कि कहनेवाले जड़ मूर्ख हैं । दूलन के समान हरिभक्त विरले ही होते हैं । उधर दूलन को अनुभव हुआ कि गुरु ने उतका स्मरण किया है, वे तुरन्त चल पड़े और जिस समय उनकी चर्चा हो रही थी, उसी समय आ पहुँचे । निन्दकों ने यह चमत्कार देखा और चकित रह गए । वे गुरु के पैरों पर गिर पड़े । दूलन जी इस रात्रि वही रहे, दूसरे दिन गुरु की आज्ञा पाकर तुरन्त लौट गए । इनके पुत्र रामवृक्ष भी भक्त थे ।

“राम वकस भे राम क जाने । दूलन के सुत बड़े सयाने ।”

२. गोसाईदास जगजीवनजी के शिष्य पहले से ही थे । ये सरयूपारीण ब्राह्मण थे और इन्होंने जगजीवन जी से मन्त्र ग्रहण किया । सनिता के निकट सरैया ग्राम में रहने लगे और निरन्तर भजन करने लगे । इसके बाद इन्होंने सरैया ग्राम छोड़ दिया और कमौली (कुडमी ?) में निवास करने लगे यहाँ रहकर इन्होंने प्रबल साधना की और सिद्धि प्राप्त की ।

३. गोड क्षत्रिय, नीलवर्ण सुन्दर शरीर, देवीदाम एक बार सरदहा आए और गुरुदेव के चरणों पर गिर पड़े । बड़ी देर तक भक्ति से शिथिल होकर वे ऐसे ही पड़े रहे । बाद में उपदेश पाकर वे विदा हुए और सैलखपुर गए । गाँव छोड़कर वे पहले ही एक वृक्ष के नीचे ध्यान धारण करके बैठ गए थे, उनका मन भक्ति से सराबोर हो गया था । वे गुरु की सेवा में आकर अब उसी स्थान पर साधना करने लगे । उनकी अखंड समाधि लग गई । सब लोग उनकी यह दृष्टा देखकर व्याकुल हो गए । सब अपना अपना मत देने लगे । माता-पिता रोने लगे । अन्त में सब लोग गुरु को उलाहना देने चले । उनके पास जाकर कहा कि महाराज जो बालक आपकी सेवा में आया था उसकी बुरी दशा है, न साता है, न पीता है, गूंगा-सा पडा है । कृपया उसे कुछ प्रसाद दीजिए जिससे वह स्वस्थ हो । गुरु ने मुस्करा कर कहा कोई चिन्ता नहीं है, सब भला होगा । तुम लोग जाओ शर्करा भेंगाकर उसका शर्वत उसे पिला दो, ठीक हो जायगा । लोग लौटकर आ गए । देवीदास को इस प्रकार बैठे आठ दस दिन ध्यतीत हो गए थे । उनके दाँत बैठ गए थे । सीप से शर्वत उनके मुख में डाला गया । कठिनाई से उनका ध्यान छूटा, परन्तु उन्होंने संसार से विरक्ति ही प्रकट की; किन्तु जब उनसे कहा गया कि गुरु का प्रसाद तुम्हारे लिए आया है सब उन्होंने उठकर उसे बड़े प्रेम से ग्रहण किया । आगे फिर स्वस्थ होकर इन्होंने गुरु के

ग्राम की ओर मुख करके प्रणाम किया और गुरु-निर्मित 'अध-विनास' ग्रंथ निरन्तर पाठ करते रहे। अनूपदास इनके पुत्र थे। "एक अनूपदास जग थाए, देविदास सुत मो मन भाए।"^१

देवीदासजी का जन्म भाद्र वदी ८, मंगलवार सं० १७३४ में हुआ था और इनके पिता ठाकुर भवानीसिंह जू देव लक्षिमनगढ़, जिला बाराबंकी के निवासी थे। जि० रायबरेली में पुरवा नामक गांव इनका बसाया हुआ प्रसिद्ध है और वही सं० १८१७ में इनका देहावसान हुआ था। इस सम्प्रदाय में पुरवा ग्राम पुरवा घाम के नाम से प्रसिद्ध है^२।

४. खेमदास ब्राह्मण, तिवारी थे। इन्होंने योग के लिए घरबार छोड़ दिया था और अन्न फलाहार का भी त्याग कर दिया था। ये केवल नीम की पत्ती और मिर्चा खाकर रहते थे। यहाँ तक कि इनका शरीर अस्थि पंजर मात्र रह गया था। इस प्रकार १२ वर्ष तक इन्होंने साधना की। एक ब्रह्मचारी को इन्होंने गुरु बनाया किन्तु उससे इन्हें सत्यनाम की प्राप्ति नहीं हुई। इस प्रकार रहते रहते कुछ दिन बाद इनको ज्ञात हुआ कि सरदहा में मेला होता है। बड़े-बड़े सन्त आते हैं। गुरु जगजीवन के सम्मुख बहुत प्रसाद चढ़ता है किन्तु वे सब बाट देते हैं। ये वहाँ पहुँचे और गुरु के चरणों पर गिर पड़े। उन्होंने कृपापूर्वक इनको उपदेश दिया। इनके हृदय में शांति और दृढ़ता उत्पन्न हुई। गुरु ने इनको अन्न खिलाया। ये मधनापुर ग्राम के पूर्व ओर, एक वृक्ष के नीचे, कुटी बनाकर निवास करने लगे। नित्य वहाँ भंडारा होने लगा; गुरु की कृपा से कोई भी इनके यहाँ से भूखा न गया। न तो अन्न कम पड़ा और न धन का सग्रह ही हुआ। इन्होंने निद्रा का त्याग कर दिया और बट-छाया में निरन्तर ध्यानमग्न रहते थे। ललकदास इनके पुत्र थे। "भये खेम के ललक रसाला"^३

उक्त सन्त, जगजीवन जी के प्रमुख शिष्य थे। इनके अतिरिक्त अवध गजेदियर्स में इनके १० शिष्यों का उल्लेख और मिलता है।

१. सावलदास, ब्राह्मण, ओमालीपुर, परगना महोलार निवासी।
२. उदराम, उडिया ब्राह्मण, हरचन्दपुर, परगना महोलार निवासी।
३. शिवदास, गौड़ ब्राह्मण, पंजाब निवासी, ये अमृतसर की सतनामी गद्दी के संस्थापक थे।

१. भ० वि०, पृ० २६

२. शब्द सीला, देवीदास कृत, पृष्ठ ११

३. भ० वि०, पृष्ठ २६

४. रामदास तथा बन्नीदास, फुरमो, अटवा, परगना नवाबगंज निवासी ।
५. मंसादास मोची, गुवारिच निवासी ।
६. भवानी दास बहरेलिया ठाकुर, बहरेलिया, परगना दरियाबाद निवासी ।
७. ब्रह्माददास चन्देल, सरदहा, बादे सराय ।
८. सुन्दरदास ब्राह्मण, हरगांव, तिलोई राज्य ।
९. तुनुरदास सोमवंशी, निधानपुर ।
१०. कड़ादास, ब्राह्मण ।

इनके अतिरिक्त गम्भीरदास का नाम भी मिलता है, जिन्होंने अम्बाला (पंजाब) में एक सतनामी गद्दी का संस्थापन किया था ।^१

उक्त दस शिष्यों में से अधिकांश के नाम "भक्त-विनोद" में प्राप्त हैं । दो एक के उस पुस्तक में नहीं मिलते, सम्भव है कि वे लोग सीधी शिष्य-परम्परा में न आते हो इसमें रह गये हों, अस्तु । 'भक्त-विनोद' के अनुसार इन महात्माओं का उल्लेख इस प्रकार मिलता है :

१. 'उदैराम की कीरति प्यारी, बरनि न सकी ताहि उजियारी ॥'

२. रामदास भे बदलीदासा, गहि गुरु शब्द न दोसर आसा ॥'

॥ बदलीदास ही बन्नीदास ज्ञात होते हैं ।

३. 'दास भवानी धल बरहेला, जिन्ह चरनन की रेनुं सकेला ।'

४. 'तोवर' औ सिध्या सुजन, भे दूलन की आस ।'

। 'तुनुर दास' ही तोवर दास हैं जो दूलन के शिष्य ज्ञात होते हैं ।

५. 'जन अहलाद प्रीति बस कीन्हा, सतगुरु तिन्है सरन करि लीन्हा ।

। 'करिभल भाव भाइ-मुत्त केरा; कृपा किहिनि भा ग्यान उजेरा ।'

अहलाद जगजीवन के भतीजे थे ।

६. 'पच्छिम ते' पंजाबी आए बडे केस और खाक लगाए ।'

×

×

×

'तब हूँ दीन कहा शिवदासा, आयी सरन बहुत करि आसा ।'

ये अमृतसर गद्दी के संस्थापक थे ।

७. 'दिन नियरान अवर नहिं भावहि, डलादास तहाँ भजन गुनावहि ।'

संभव है ये कड़ादास या कलादास हों । सुन्दरदास तथा मंगलदास के

नाम भक्तविनोद में प्राप्य नहीं हैं ।

८. 'दास नेवल ऊमापुर केरे रहंत सो सदा चरनु के नेरे'

श्री गुरुदास

नेवरा दास जगजीवन के प्रसिद्ध शिष्य तथा सत्कवि थे ।

इनका उल्लेख गजेटियर्स में नहीं है । यह आश्चर्यजनक है । इनका 'सुख-सागर' ग्रंथ कवित्वपूर्ण तथा प्रवाहमयी भाषा में लिखा है ।

सतनामी सम्प्रदाय का विस्तार बहुत अधिक है । इसका साहित्य भी विस्तृत है । इसके सम्पूर्ण भक्तमण्डल तथा साहित्य का विवेचन हम आगे करेंगे । अवध में यह सम्प्रदाय स्थापित करके महात्मा जगजीवन ने इस प्रान्त को निर्गुण उपासकों के बीच महत्वपूर्ण स्थान प्रदान किया ।

जगजीवन जी का प्रमुख धर्म ग्रंथ 'अघ-विनास' है । सम्प्रदाय के अनुयायी इसी को अपना प्रमुख ग्रंथ मानते हैं । इसकी रचना अभिराम कुंड के तट पर, सरदहा में ही हुई थी ।

'अवरन के तट तख्खर छाहीं । भा गुरु ग्रथ सरदहा माहीं ।

अघ विनास भा तेहि का नाऊँ । जिन्ह मत समुझि ताहि बलि जाऊँ ।

(भ० वि०, पृष्ठ १५)

बाबा जी के अन्य ग्रंथ भी हैं जिनके नाम हैं :

१. मन-पूरना २. ज्ञान-प्रकास ३. महाप्रलय ४. परम-ग्रंथ

'अघ-विनास मन-पूरन पढ़ि भा ज्ञान प्रकास ।

महा प्रलं महें वचि रहै, कबहुँ न जम कै त्रास ॥' (भ० वि०, पृष्ठ १५)

मिश्रबन्धु विनोद ने 'मन-पूरना' का नाम नहीं है तथा 'परम-ग्रंथ' का नाम 'प्रथम ग्रंथ' लिखा है, जो ठीक नहीं है । 'बानी' नाम से जिस ग्रंथ का उल्लेख है उसके सब पद इनके 'अघ-विनास' में विद्यमान हैं । उक्त चार ग्रंथ प्रबन्धात्मक हैं और दोहे चौपाई में लिखे गए हैं । इनका विषय ब्रह्म-जीव का विवेचन ही है । गुरु-शिष्य अथवा शिव-पार्वती सम्वाद द्वारा कवि ने उपदेशात्मक रूप में नाम-महिमा, संत-महिमा, कलि-लक्षण, अहिंसा आदि विषयों पर ज्ञानपूर्ण कथन किए हैं ।

पूर्व-लिखित १४ शिष्यों के अतिरिक्त इनके कितने ही दूसरे अनुयायी हैं जिन्होंने बृहत् साहित्य की रचना की है । दूलनदास भाषा-साहित्य के अनुपम रत्न हैं और इनकी वाणी में अमूल्य उपदेश भरे पड़े हैं ।

७. बिलग्राम (हरदोई)

फर्रुखाबाद के बिल्कुल दूसरी ओर, गंगा के पूर्वी किनारे पर, बिलग्राम का कस्बा स्थित है । इसका स्थापन अकबर के समय में हुआ था । इसके पूर्व भी इस स्थान का अस्तित्व तो था, परन्तु उपेक्षित रूप में । १३ वीं शताब्दी ई० से पूर्व का इसका कुछ भी इतिहास विदित नहीं है । एक पौराणिक कथा के

आधार पर 'बिलग्राम' की स्थापना, ऋषियों की प्रेरणा से, बलराम जी द्वारा हुई थी। बलराम जी तीर्याटन करते हुए नैमिष पहुँचे। वहाँ ऋषिगण, भागवत का पठन-पाठन कर रहे थे। उन्होंने उठकर बलराम जी का अभिवादन किया, केवल एक ऋषि ने ऐसा नहीं किया, जिसपर क्रुद्ध होकर बलराम जी ने एक कुश लेकर उसका सिर काट डाला। इस पर ब्राह्मणों ने बलरामजी की भर्त्सना की। बलरामजी को भी पश्चात्ताप हुआ और फल-स्वरूप उन्होंने भयंकर दानव बिल्ह अथवा बिल को मार कर ब्राह्मणों को उसके आतंक से मुक्त किया। इसी वधस्थल पर 'बिलग्राम' की स्थापना हुई।

बिलग्राम का यह प्राचीन कव्या अपनी कविता और बौद्धिक विकास के लिये प्रसिद्ध रहा है। यद्यपि यह बहुत प्राचीन काल से मुसलमानों का केन्द्र स्थान रहा परन्तु वे मुसलमान शासक तथा नागरिक बड़े ही सहृदय तथा भावुक रहे हैं। कहते हैं कि बिलग्राम में एक ऐसा कुआँ है जिसका पानी चालीस दिन निरन्तर पीने वाला व्यक्ति कुशल गायक हो जाता है। यह किंवदन्ती ही हो सकती है किन्तु 'बिलग्राम' के पानी में ही कला-प्रदान करने की शक्ति विद्यमान है, यह ध्वनि तो इस कथन से अवश्य निकलती है।

सैयदवंश के मुसलमानों में साहित्य प्रेम की मात्रा अधिक दृष्टिगत होती है। वैसे तो इस नगर में कवियों और विद्वानों का एक समाज ही उत्पन्न हुआ है। सैयद रहमतुल्लाह (१७००), अब्दुल जलील (१७६५), मीर अब्दुल वाहिद जौकी (१७७०), सैयद गुलाम नबी रसलीन (१७९४-९८), मीर अहमद (१८००), तालिब अली रसनायक (१८०३), राम प्रसाद बन्दीजन (१८०३), नेवाज जुलाहा (१८३०), मिर्जामदनायक (१८६०) इत्यादि कितने ही विद्वान्, गायक तथा कवि बिलग्राम में हुए हैं। आज भी यहाँ के कवि अपने को 'बिलग्रामी' कहने में गर्व का अनुभव करते हैं।

सै० गुलाम अली आजाद कृत 'तजकिर-ए सर्व आजाद हिन्द' में बिलग्राम के कुछ कवियों के विषय में साहित्यिक तथा मनोरंजक उल्लेख मिलते हैं। उदाहरणार्थ एक घटना यहाँ पर दी जाती है।

शाहजहाँ के समय में सैयद रहमतुल्लाह बिलग्रामी, परगना जाजमऊ के शासक थे। ये बड़े कार्यकुशल तथा साहित्य-मर्मज्ञ थे। ये औरंगजेब के समय तक जीवित रहे और १११८ हिजरी में इनका देहान्त हुआ।

एक बार प्रसिद्ध कवि भूपण के बड़े भाई चिन्तामणि का एक शिष्य इनके

नास आया और उगने इन्हें मुन्दर कविताएँ गुनाईं । इन्होंने उससे अपने काव्य-गुरु की कोई कविता गुनाने को कहा । उसने इनकी आज्ञानुसार निम्नलिखित दोहा पढ़कर गुनाया :

हियो हरत उर करत अति चिन्तामनि चित चैन ।

वा मृगनैनी के लखे वाही कैसे नैन ॥

इसके बाद एक बार सयोग से चिन्तामणि की भेंट सैयद साहब से हुई । काव्य-चर्चा होने पर सैयद साहब उनसे बहुत प्रसन्न हुए और उनके आश्रयदाता बन गए । उक्त दोहा चिन्तामणि के 'कविकुल-कल्पतरु' ग्रंथ में विद्यमान है ।^१

मीर अब्दुल वाहिद जोकी भी एक श्रेष्ठ कवि थे । इन्होंने 'शकरिस्तान-खयात' नामक एक कविता-संग्रह प्रस्तुत किया था, जिसमें इनकी हिन्दी कविता भी विद्यमान है । इसमें हास्य का भी थोड़ा बहुत समावेश पाया जाता है । 'कालपी के ओलो' की इन्होंने बड़ी प्रशंसा की है । सम्भवतः उस समय कालपी में शकर के ओले अच्छे बनते थे ।^२

अन्य कवियों की कविताएँ भी स्फुट रूप में प्राप्त होती हैं ।

सैयद गुलाम नबी 'रसलीन' बिलग्राम के प्रसिद्ध तथा श्रेष्ठतम कवि स्वीकार किए जाते हैं । इन्होंने अपने 'रस-प्रबोध' नामक ग्रंथ में अपना परिचय-सहित नाम इस प्रकार लिखा है :

"श्री हुसेनी वासती बिलगरामी सैयद वाकर सुत सैयद गुलाम नबी 'रसलीन' " इससे इनके पिता का नाम सैयद वाकर ज्ञात होता है । अनुमानतः इनका जन्मकाल स० १७४६ निश्चित किया गया है क्योंकि इनके प्रथम ग्रंथ

१. साहित्य-समालोचक, भा० २, पृष्ठ १२४-२५, सम्पादित पं० कृ० वि० मिश्र,

२. मीठे हैं निपट ही सोहाय भावै नैनन को,

जाके रस चाखन को सब ललचात है ।

फीके न जरा भी सब खाय के कहा ली कही,

हीरा की सी जोति देखि-फूले न समात है ।

खाड के कबीले मधु अति ही पीवत-हंसि,

रसना के प्यारे बीच ओठन बिलात है ।

ऐसे सुकुमार है ये ओले-यारो कालपी के,

दीठि के लखे ते देखो टूटे ही ती जात है ।

‘अंग-दर्पण’ में प्रौढ़ कविता प्राप्त होती है। ‘अंग-दर्पण’ की रचना सं० १७९४, अर्थात् कवि की ४८ वर्ष की अवस्था में हुई। ‘रस-प्रबोध’-इसके ४ वर्ष बाद, सं० १७९८ वि० में रचा गया। यह ग्रंथ कवि के सूक्ष्म साहित्य-ज्ञान का प्रदर्शक है। शृंगार-रस का बहुत ही विशद तथा सुस्पष्ट विश्लेषण इस ग्रंथ में किया गया है। रसलीनजी-का आचार्यत्व प्रमाणित करने के लिए यह पुस्तक पर्याप्त है।

८. बिसवां (सीतापुर)-

चौधरी उमराव सिंह कायस्थ के आश्रय में सुवश शुक्ल नाम के एक श्रेष्ठ-कवि को अपनी प्रतिभा प्रस्फुटित करने का अवसर बिसवा में प्राप्त हुआ। सुवंश जी ने उमराव-शतक, उमराव-प्रकाश और उमराव-कोश (अमरकोश का अनुवाद) नामक ग्रंथ अपने इन आश्रयदाता के लिए प्रस्तुत किये। उमराव कोश का निर्माण काल इस प्रकार मिलता है।

४ ६ ८ १
 “जुग रस वसु अरु निसापति सवत वर्ष विचारि ।
 माघ कृष्ण प्रतिपदा को भयो ग्रथ अवतार ॥”^२

इस प्रकार वामगति से १८६४ की तिथि प्राप्त होती है।

सुवश जी ने इस ग्रंथ में उमराव सिंह का वंश-वर्णन भी किया है, जो इस प्रकार है :

राजा बालचन्द के-पुत्र अमर सिंह हुए । इनके दो पुत्र थे, शिव सिंह और भवानी सिंह । शिवसिंह के पाच पुत्र हुए : धौकल सिंह, भूपसिंह, उमराव सिंह, बस्तावर सिंह और ईश्वरी सिंह ।^३

यही तीसरे पुत्र उमराव सिंह, सुवश जी के आश्रयदाता थे। ये स्वर्द कवि थे और ‘रस-चन्द्रिका’ नाम के इनके ग्रंथ का उल्लेख उमराव कोश में सुवंश जी ने किया है। उसका एक छन्द भी उद्धृत किया गया है जो इस प्रकार है :

“सीसा के सदन-आइ बँठे एक आसन-द,
 बाढ़े-लागी हरख मनोरम के धाम-की ।
 चपलता मुन्दर तमाल मनिमाल वारी,
 दुति दामिनी-की अरु धन अनिराम-की ।

१. मि० व० वि० भाग २, पृष्ठ ६५१

२. उमराव-कोश सुवंश कृत ह० लि०, श्री ब्रजराज पुस्तकालय, गंधौली, सीतापुर

३. वही

सिंधु तन रूप की तरंगें उठै दुहुन के,
 भाखँ उमराउ छवि लाजै रति काम की ।
 ईश चित्त चोभा है मुनीश मन लोभा लेखि,
 कोभा कवि कहै देखि शोभा स्यामा स्याम की ॥२८॥^१

ग्रंथ के प्रत्येक कांड के अन्त में ग्रंथ-प्रयोजन इस प्रकार लिखा गया है :

“इति श्री विश्वनाथ पुरा खंड मडल धराधीश चौधरी शिर्वासिंह वंशावतंश उमराव सिंह कारिते शुक्ल सुवंश विरचिते उमराउ कोशे प्रथम कांडे.....” इत्यादि ।

इस ग्रंथ के आरम्भ में राजवंश वर्णन देखने से विदित होता है कि उमराव सिंह, सुवश जी का बहुत आदर करते थे और इनको पर्याप्त दान भी दिया था, जिसके उल्लेख में कवि ने अपने स्वामी की तुलना कर्ण, नृग, हरिश्चन्द्र आदि में की है । उमरावसिंह की वीरता का वर्णन भी एक फुटकर छन्द में मिलता है :
 “कमर कसत में लसत चौगुनो सरीर, विजै के बिलास हास चदन खवर में ।
 चमू को सजाइ मास वाजा वजवाइ वीर, धीर सरसाइ आइ गयो है समर में ।
 देखि बैरि दल को नरेस उमराव सिंह, उमडो सुवंस कहै आभा के अमर में ।
 आनद अखड में बढै प्रवंड लागे अंग, लागे होन चट्ट चट्ट बंद बखतर में ।^२

सुवश जी का उमराव-कोश बड़ा ग्रंथ है । ये टेढ़ा ग्राम (उन्नाव) निवासी तथा केशी के शुक्ल, कान्यकुब्ज ब्राह्मण थे । इनके पिता का नाम प्रयाग दत्त था और अमृत लाल और भवानीदीन दो छोटे भाई इनके और थे ।^३

टेढ़ा ग्राम की प्रशंसा सुवश जी ने कई छन्दों में की है । उक्त ग्राम के निवासी कात्यायन गोश्रीय मिश्र साधोराम भी इनके आश्रयदाता थे, जिसका उल्लेख इन्होंने अपने ‘रामचरित’ नामक ग्रंथ में किया है । रामचरित ग्रंथ उन्हीं के आश्रय में प्रणीत हुआ था ।^४

ओयल के राजा सुर्वासिंह के आश्रय में रहकर सुवश जी ने ‘विद्वन्मोद तरंगिणी’ नामक कविवृत्त-संग्रह ग्रंथ तैयार किया था । यह ग्रंथ, साहित्य का इतिहास प्रस्तुत करने के लिए आवश्यक सामग्री प्रस्तुत करता है ।

१. उमराव-कोश, सुवश कृत, ह० लि०, श्री अजरराज पुस्तकालय, गंधोली, सीतापुर

२. सा० समालोचक, भाग १, अंक ४, श्री क० वि० मिश्र सम्पादित ।

३. वही

४. साहित्य समालोचक : भा० १, सं० ४, क० वि० मि० सम्पादित, (‘सुवंश शुक्ल’ अजरराजदास)

९. अली अकबर खां मुहमदी (हरदोई)

बिलग्राम के युद्ध के समय (सं० १५९७) सैयद अब्दुल गफूर कन्नौज के काजी थे। इनके एक छोटे भाई अब्दुल मुक्तदी भी थे। शेरशाह से परास्त होकर जब हुमायूँ फारस की ओर भाग गया तब कुछ बातों में अब्दुल गफूर और शेरशाह की नहीं बनी, फलतः उसे भाग कर गंगा के किनारे जंगल में शरण लेनी पड़ी। सं० १६१२ में हुमायूँ ने फिर अपना साम्राज्य पाया और अब्दुल गफूर ने अपने आश्रय-स्थल से उसे बधाई का पत्र भेजा। हुमायूँ ने उसे कई गांव और आसपास की वन-भूमि जागीर के रूप में दे दी। गफूर ने यहाँ पर जो नगर बसाया उसका नाम पिहानी रखा। पिहानी शब्द फारसी के 'पिनहां' से निकला है जिसका अर्थ 'छिपना' है। इस स्थान पर छिप कर रहने के कारण गफूर ने स्थान का नाम पिहानी रख दिया।

अब्दुल मुक्तदी का पुत्र गफूर आलम था। यह दिल्ली, विद्याध्ययन के लिए, गया था। संयोग से अपनी योग्यता के प्रभाव से यह अकबर के दरबार तक पहुँचा और आगे इसे जहांगीर का शिक्षक होने का अवसर प्राप्त हुआ। इसके अध्यापन से प्रसन्न हो कर अकबर ने इसे 'नवाब सदरजहा' की उपाधि दी और साम्राज्य का प्रधान न्याय-मंत्री तथा धर्माधिकारी बनाया। सारे साम्राज्य के अधिकारियों में इसका स्थान चौथा था। यह जहांगीर के शासनकाल में भी साम्राज्य का अधिकारी बना रहा और पिहानी में इसकी समाधि अब भी विद्यमान है।

सदरजहां ने हिन्दू स्त्रियों से विवाह किए थे और इसकी एक ब्राह्मणी पत्नी, पार्वती के दो पुत्र मुर्तजा खां और इतिजा खां थे।

मुर्तजा खां गोपामऊ का फौजदार था और इतिजा खां रणथम्भौर के दुर्ग का अधिपति। बदरजहा नामक एक पुत्र खेरी और बरवार का जागीरदार था।

बरवार के प्रबंधक की मृत्यु हो जाने पर मुर्तजा खां के पौत्र मुक्तदी खां को बरवार का प्रबंधक बनाया गया। इसने औरंगजेब के समय में राज्य की बड़ी उन्नति की। अपने पड़ोसी अहबन राजा का राज्य भी घोखा देकर उससे हड़प लिया। इसकी मृत्यु पर सैय्यद खुर्रम अधिकारी हुआ। खुर्रम औरंगाबाद में रहने लगा। १७६६ वि० में इसकी मृत्यु पर इसका तालुका बहुत कुछ छिन्न-भिन्न हो गया। सैयद खुर्रम का अत्याचार ही इसका कारण था।

१७५७ वि० में इसने बदियागांव, गोपामऊ (हरदोई) के अहबन सरदार, दानशाह के राज्य के एक बाग पर अधिकार करने के लिए आक्रमण किया और मारकाट करता हुआ, दानशाह के दो नातियों को बन्दी बना ले गया। दानशाह

की कन्या सोमवंशी क्षत्रियों में व्याही थी और बच्चे अपने नाना के पास रहते थे। दोनों भाइयों में बहादुरशाह को तो उसने छोड़ दिया किन्तु बदरसह को मुसलमान बनाकर अपनी कन्या व्याह दी और उसे सेनापति बना दिया। उसका नाम इबादुल्ला खां रख दिया गया।

१७६६ वि० में खुर्रम का बड़ा पुत्र मुहम्मद अली उसका उत्तराधिकारी हुआ। उधर खुर्रम की एक हिन्दू पत्नी भी थी जिसका पुत्र इमामुद्दीन खां था। उसने राज्य में हिस्सा मागा। इबादुल्ला ने उसका पक्ष लिया। मुहम्मद अली ने इस झगड़े की जड़, इमामुद्दीन की माता को समझा और राज्य की अस्त-व्यस्तता के सुधार के लिए उसने रुपया धसूल करने के इरादे से उसे कैद कर लिया। इबादुल्ला को उसने बरखास्त कर दिया। इबादुल्ला रात में सैथ लगा कर उसे छुड़ा ले गया और उसके पुत्र के साथ दिल्ली पहुँचा। वहाँ मुहम्मदशाह से फरियाद करके और सूबेदार अवध, समादत खां की सहायता से उसने रियासत पर इमामुद्दीन का अधिकार करा दिया। इसके तीन वर्ष बाद तक इमाम की माता जीवित रही। इसके बाद इबादुल्ला ने अवध के दीवान नवलराय को अपने पक्ष में कर लिया और उसकी सहायता से खुर्रम के पुत्रों को अधिकार से वंचित करके स्वयं रियासत का स्वामी बन बैठा। इसके बाद वह औरंगाबाद से अपना स्थान मुहंमदी को हटा लाया और वहाँ एक सुदृढ़ किला बनवाया। दिल्ली से उसे राजा और खान की उपाधियाँ भी मिली।

इबादुल्ला की मृत्यु सं० १७९४ में हुई। उसका उत्तराधिकारी पुत्र महबूब अली १७९९ वि० में मरा और उसका भाई १८०९ वि० में। इसके बाद महबूब अली का एक पुत्र गुलाम मुहम्मद, रियासत का स्वामी हुआ।

इबादुल्ला का तीसरा पुत्र अली अकबर खा इस बात को सहन न कर सका कि उसके स्थान पर एक लड़का अधिकारी बनाया जाय। क्षत्रियों की यह रीति भी थी कि यदि उत्तराधिकारी बुद्धि, बल में हीन हो तो भाई को राज्याधिकार मिलना चाहिए। उसने अपने सोमवंशी सम्बन्धियों से शिकायत की और उनमें से कुछ क्षत्रिय, परम्परा की रक्षा के लिए उसके सहायक बने और १८१४ वि० में उन्होंने एक रात मुहंमदी आकर गुलाम मुहम्मद को समाप्त कर दिया। गुलाम मुहम्मद की माता ने सेना एकत्र करके अली अकबर को परास्त कर दिया और अन्त में सधि द्वारा यह निश्चय हुआ कि जब तक जीवित रहे, अली अकबर रियासत की देखभाल करे और उसकी मृत्यु पर गुलाम नबी खा उत्तराधिकारी हो। १८२९ वि० में अली अकबर ने स्वयं शासनभार छोड़ कर गुलाम नबी को दे दिया।

इस समय गौड़ क्षत्रियों की प्रवृत्तता थी। उन्होंने मुहम्मदी पर चढ़ाई करके अली अकबर को परास्त कर दिया। उसने फतेहगढ़ के नवाब अहमद खां वंगश से सहायता मांगी। सहायता प्राप्त होने पर, सीतापुर-शाहजहांपुर वाली सड़क पर, मैकलगंज नामक स्थान पर घोर युद्ध हुआ, परन्तु गौड़ फिर जीते। अली अकबर पीलीभीत की तरफ भाग गया और वहाँ दोआबे के रहैलों से सहायता मांगी। ये क्षत्रियों का उत्कर्ष न देस सकते थे, अतः सहायता देने पर राजी हो गए और मैलानी के पास एक धनभूमि में घोर युद्ध हुआ। इसमें गौड़ परास्त हो गए। वे आस-पास के जंगल में छिप गये। रहैलों ने अली अकबर को फिर राज्य दे दिया। स्वयं उन्होंने अवध में घोर अत्याचार किए, एक भी मूर्ति और मन्दिर को तोड़े और अपवित्र किए बिना नहीं छोड़ा। अली अकबर ने भी खुर्रम के उत्तराधिकारियों को पीड़ित किया था, परन्तु इस प्रकार की अमानुषता उसने नहीं दिखाई थी। अली अकबर के दस पुत्र विभिन्न पत्नियों से हुए, किन्तु सब अपुत्र मर गए। गुलाम नबी मालगुजारी नहीं दे पाता था। १८४९ वि० में वह कैद करके लखनऊ ले जाया गया और वही उसकी मृत्यु हुई।

उसके पुत्रों ने कभी-कभी विद्रोह किया पर दबा दिए गए। जाहिद अली और वाहिद अली युद्ध में मारे गए। अम्मन अली पकड़े गए पर छोड़ा दिए गए। उन्होंने प्रतिज्ञा की कि विद्रोह न करेंगे। इनके चाद इनके पुत्र अशरफ अली उत्तराधिकारी हुए। ये १९२४ वि० में दिवंगत हुए और इनके पुत्र मुशरफ अली खां अधिकारी हुए। इन्होंने अपना तातुजा कोर्ट आफ वार्डस् के अधिकार में दे दिया।^१ अली अकबर खा सहृदय, काव्य-रसिक व्यक्ति थे। उनमें धार्मिक कट्टरता नहीं थी। कविधर देव ने अपना श्रेष्ठ ग्रंथ 'सुखसागर-तरंग' तथा गुमान मिश्र ने नैपथ का अनुवाद, 'काव्य-रत्नानिधि' इनके आश्रय में बनाया था। सुखसागर-तरंग में इनके वंश का वर्णन इस प्रकार मिलता है :

“सानी सिंह दलीप महीपति पुरी पिहानी।
सदर जहानी सदर जही जूकी रजधानी ॥
जिहि सुपुत्र मुर्तजा मुहम्मद सैद जामु सुत।
सैद मुकद्दिर तामु तामु खुर्रम अति अद्भुत ॥

तिहि पुत्र अबादुल्ला सुखद जाकी महिमा जग भली।

तिहि तनय महमदी महीपति खान बली अकबर अली ॥”^२

१. अवध गजेटियर्स २, पृष्ठ २४५-५३,

२. सुखसागर-तरंग, देव कृत, अयोध्या प्रकाशित-छन्द ५

अर्थात् पिहानी के राजा सदरजहां के पुत्र मुर्तजा थे जिनके सैयद मुहम्मद हुए। इनके पुत्र सैयद मुक्तदी हुए और उनके सुरंग हुए। सुरंग के अबादुल्ला और उनके पुत्र महमदी-पति खान अकबर अली हुए।

गजेटियर्स के अनुसार इबादुल्ला, सुरंग के जामातु थे, पुत्र नहीं। यही बात विद्वेष प्रामाणिक प्रतीत होती है। गुमान मिश्र ने अकबर अली की प्रशंसा तो ग्रथ के आरम्भ में की है परन्तु उनका वंश वर्णन नहीं किया। गुमान जी पिहानी के निवासी थे और इनका वास्तविक नाम सर्वमुख मिश्र था और इन्होंने स० १८२४ में अपने ग्रंथ की रचना की थी।

“मिश्र सर्वमुख सुकविवर, श्री गुरु चरण मनाइ।

वरनि कथा ही कहतही होइ हैं वई सहाम ॥१७॥

सजुत प्रकृति पुरान से, संवत्सर निरदंभ।

मुरगुरु सह सित सत्तमी, किहेउ ग्रंथ प्रारंभ ॥२०॥”^१

प्रकृति २४ और पुराण १८ हैं। इनकी वाम गति से १८२४ की संख्या मिलती है, यही इस ग्रथ का रचना काल है। काव्य-कला-निधि बड़ा और श्रेष्ठ काव्य है। सुखसागर तरंग की रचना भी प्रायः ऐसे ही समय हुई थी। “सुखसागर-तरंग सवत् १८२४ और १८२५ के लगभग” निर्मित हुआ होगा, ऐसा अनुमान किया जाता है।^२

अकबर अली सा जैसे उदार, गुण-प्राहक शासको द्वारा अवध प्रान्त की शोभा थी जो किसी प्रकार का धार्मिक भेदभाव न रखकर सच्चे गुणियों का आदर करते थे।

१०. दौलतपुर (रायबरेली)

युग-प्रवर्तक आचार्य द्विवेदी जी की जन्म-भूमि, दौलतपुर, जिला रायबरेली में, गंगा तट पर स्थित है। इतिहास-प्रसिद्ध राव मर्दन सिंह के डौंडियाखेरे से यह स्थान केवल दो मील की दूरी पर है। द्विवेदी जी के जन्म से गौरवान्वित, यह स्थान आधुनिक हिन्दी-साहित्य के विकास-क्रम में अपना ऐतिहासिक महत्व रखता है किन्तु अवध के शृंगार-युगीन साहित्यिकों का उल्लेख करते हुए भी इस स्थान के नाम की उपेक्षा नहीं की जा सकती। आचार्य द्विवेदी जी से पूर्व, १८वीं शताब्दी में आचार्य सुखदेव मिश्र ने दौलतपुर को अपने निवास से गौरवान्वित

१. काव्य-कलानिधि, गुमानकृत, सा० स० प्रयाग

२. सा० समालोचक भाग १, अंक १, कृ० वि० मि० संपादित

किया था। उनके कई उत्तम काव्य-ग्रंथ, उनकी अद्भुत प्रतिभा तथा काव्य-पटुता के पूर्ण परिचायक हैं। दौलतपुर केन्द्र पर विचार करते हुए हम इस कवि के जीवन-वृत्त तथा उनकी साहित्य-सेवा का परिचय देने का प्रयत्न यहाँ पर करेंगे।

हमारे प्रस्तुत विवरण के प्रमुख आधार चार हैं (१) शिवसिंह-सरोज (२) महावीर प्रसाद द्विवेदी के दो लेख (अ) 'सरस्वती' अक्टूबर १९०४ (ब) 'सरस्वती' फरवरी १९०५ (३) मिश्र-बन्धु विनोद तथा (४) साहित्य-समालोचक भाग ३ संख्या १ (सन् १९२७) प० कृष्ण बिहारी मिश्र सम्पादित। इस सामग्री के अतिरिक्त प्रियसंन के 'बनकुलर लिटरेचर आफ हिन्दुस्तान' में भी सुखदेव जी का उल्लेख मिलता है, किन्तु वह सब 'सरोजकार' के आधार पर है, अतः उस पर अलग विचार करना व्यर्थ है।

शिवसिंह सरोज में सुखदेव नाम के तीन कवियों का उल्लेख किया गया है :

(१) सुखदेव मिश्र : कम्पिला वासी स० १७२८ में उ०

इन्होंने "प्रथम राजा अर्जुन सिंह के पुत्र राजा राजसिंह गौर के यहाँ जाकर कविराज की पदवी पाकर वृत्त विचार नामक पिगल सब पिगलो में उत्तम ग्रंथ रचा।"

"तत्पश्चात् राजा हिम्मत सिंह बंधल गोती अमेठी के यहाँ आय छद्म विचार नाम पिगल बनाया।"

"फिर नवाब फाजिल अली खाँ औरगजेब बादशाह के मन्त्री के नाम भापा साहित्य का फाजिल अली प्रकाश नाम ग्रंथ महा अद्भुत रचा।"

इन तीनों ग्रंथों के अतिरिक्त 'अध्यात्म प्रकाश' और 'दशरथ राय' नामक अन्य दो ग्रंथों का उल्लेख भी सरोज में मिलता है, परन्तु इन दो ग्रंथों के 'कहीं लिखे देखने' मात्र का कथन है।

(२) दूसरे सुखदेव, दौलतपुर (रायबरेली) निवासी हैं; इनका समय सं० १८०३ (उ०) दिया गया है। ये वैसवारे के श्रेष्ठ कवि, राव मर्दन सिंह वैस (डौडियाखेरा) के आश्रित कहे गए हैं; उन्हीं के नाम पर 'रसार्णव' ग्रंथ की रचना की थी। शम्भुनाथ आदि कवि इनके शिष्य थे।

(३) अन्तर्वेद निवासी तीसरे सुखदेव का समय सं० १७६१ (उ०) दिया गया है। ये भगवंतराय खौची असोथर वाले के आश्रित कहे गए हैं और इनके विषय में यह सन्देह है कि "कुछ आश्चर्य नहीं कि यह महाराज सुखदेव मिश्र दौलतपुर वाले ही हों।"

उक्त उल्लेखों के कारण सर्वप्रथम, कवि के व्यक्तित्व का प्रश्न हमारे सम्मुख आता है। हमें यह देखना है कि सुखदेव जी एक ही थे अथवा कई? और

उनका समय क्या था ? सेंगर जी ने सरोज में यद्यपि तीन मुखदेषों का उल्लेख किया है, किन्तु दौलतपुर निवासी, राव मर्दन सिंह आश्रित रसानंद के रचयिता, तथा अन्य भगवन्तराय राय खीची आश्रित मुखदेव के विषय में उन्हें स्वयं सन्देह है कि ये दोनों एक ही हो सकते हैं ।

मर्दन सिंह का समय १८ वीं शताब्दी वि० का उत्तरार्द्ध रहा है । १७५७ से १८०० वि० तक उसका यश अपनी चरम महत्ता को पहुँचा हुआ था । इसके बाद उसने अपना राज्य अपने पुत्रों में विभाजित कर दिया था ।^१ भगवत राय खीची का समय १७९७ वि० तक रहा है, जैसा कि गजेटियर्स आफ अवध तथा वा० श्यामसुन्दर दास सम्पादित 'हस्तलिखित हिन्दी पुस्तकों का सक्षिप्त विवरण' भाग १ की भूमिका से प्रमाणित होता है ।^२ गजेटियर्स के अनुसार सन् १७३२ ई० अर्थात् १७८९ वि० में सआदत खां अवध का शासक नियुक्त हुआ और इसी से युद्ध करके भगवन्त राय मारे गए । बाबू श्यामसुन्दर दास ने सदानन्द कृत 'भगवन्त-रासा' का उल्लेख करते हुए कहा है कि उसमें स्पष्ट रूप से इस युद्ध का समय सं० १७९७ दिया गया है और इसी में भगवन्तराय की मृत्यु हुई । मिश्रयन्धुओं ने मल्ल नामक कवि का उल्लेख किया है जो इनके आश्रित था । उसका कविता-काल १८०७ दिया गया है । इसने भी अपने एक छन्द में भगवन्त राय की मृत्यु का उल्लेख किया है :

“भूप भगवन्त सुरधाम को पयान कियो,

आजु कविगन को कलपतह टूटिगो ।”^३ इत्यादि

इन प्रमाणों से यह स्पष्ट हो जाता है कि लगभग १८०० वि० के आस-पास मर्दन राव तथा भगवत सिंह खीची दोनों विद्यमान थे । मुखदेव जी यदि दोनों ही के आश्रय में रहे हो तो कोई आश्चर्य की बात नहीं है । दोनों ही अद्वितीय वीर तथा गुण-ग्राहक थे । अतः दोनों के सम्पर्क में आना, कोई भी कवि गौरव की वस्तु समझता । इस प्रकार एक ही मुखदेव जी का इन दोनों के आश्रित होना असम्भव नहीं, और न 'सरोज' में उल्लिखित दूसरे और तीसरे मुखदेव का एक होना ही असम्भव है । द्विवेदी जी ने तो इन मुखदेषों का एक व्यक्तित्व स्वीकार ही किया है ।^४

१. अवध गजेटियर्स ३, पृष्ठ २३८

२. पृष्ठ २३

३. मि० व० वि० भाग २, पृष्ठ ६८३

४. 'सरस्वती' अक्टोबर १९०४

इसके बाद सरोज में उल्लिखित प्रथम सुखदेव पर हमें दृष्टि डालनी है। इनके द्वारा रचित 'वृत्त-विचार' (सं० १७२८) तथा 'फाजिल-अली-प्रकाश' (सं० १७३३) ग्रंथ प्राप्य हैं।^१ 'छन्द विचार' नामक ग्रंथ, जो अमेठी के हिम्मत सिंह के लिए बना, आरम्भ में कुछ खडित अवस्था में श्री ब्रजराज पुस्तकालय, गन्धौली (सीतापुर) में विद्यमान है।^२ इस ग्रन्थ में आश्रयदाता का वंश, विस्तृत रूप में वर्णित है। हिम्मत सिंह के पुत्र, कविवर महाराज गुरुदत्त सिंह 'भूपति' थे, जिनकी सतसई एक श्रेष्ठ रचना है। ये जैसे कवि थे, वैसे ही वीर भी थे। सं० १८०० वि० में ये अमेठी के शासक थे। अपनी स्वाभिमानी और स्वतंत्र प्रकृति के कारण इन्होंने नवाब बजीर सफदर जंग के विरुद्ध विद्रोह कर दिया और उनसे इनका घमासान युद्ध हुआ, जिसमें इन्होंने अनुल पराक्रम दिखलाया।^३ अतः हम इस निष्कर्ष पर पहुँचते हैं कि हिम्मत सिंह का शासनकाल भी प्रायः १८०० वि० तक रहा होगा क्योंकि भूपति जी की सतसई का रचनाकारा सं० १७९१, ग्रंथ में ही कहा गया है; कम से कम १७९० तक तो अवश्य ही रहा होगा, क्योंकि यदि शासक-रूप में गुरुदत्त सिंह ने यह युद्ध किया हो तब भी उनके पिता प्रायः १७९० तक शासक रहे होंगे। इस प्रकार यह सिद्ध होता है कि हिम्मत सिंह और मर्दन सिंह भी सम-सामयिक थे, यद्यपि मर्दन राव १८०० तक विद्यमान थे और सम्भव है वे कुछ अधिक समय तक भी रहे हों। द्विवेदी जी का लेख, सुखदेव जी के वंशजों के कथन पर आश्रित है और इसके अनुसार सुखदेवजी हिम्मत सिंह और मर्दन सिंह के आश्रय में साथ ही साथ रहे थे। कुछ दिन वे अमेठी में रहते थे और कुछ दिन डौड़ियाखेरे में। इस प्रकार सं० १८०० के लगभग वे इन दो राजाओं के आश्रित थे। इस निष्कर्ष के आधार पर पहले और दूसरे सुखदेवजी भी एक ही कहे जा सकते हैं। इस प्रकार तीनों सुखदेवों का व्यक्तित्व एक ही ठहराया जा सकता है।

जन्मकाल

द्विवेदी जी के अनुसार सुखदेवजी के सर्वप्रथम आश्रयदाता, भगवन्त राय खीची थे। यद्यपि इनके लिये उन्होंने किसी ग्रन्थ का निर्माण नहीं किया है तथापि फुटकर काव्य में इनका उल्लेख प्राप्त होता है। यदि राजासिंह गौर के

१. सर्व रिपोर्ट, १९२०-२२, नं० १८ तथा भूमिका अंश, तथा उक्त दोनों ग्रंथ

२. छन्द-विचार, हस्त-लिखित, श्री ब्रजराज पु०, गंधौली

३. अवध गजेटियर्स १, पृष्ठ ४७ तथा मि० व० वि० भाग २, पृष्ठ ६४०

“पक्षनाभ तो शुक्ल थे पर उनके पुत्र ईश्वरजी मिश्र कैसे हुए ? भारद्वाज गोत्री मिश्र तो कान्यकुब्जो में नहीं सुने जाते हैं । इस शंका का समाधान करने के लिए हमने कुछ कान्यकुब्ज वंशावलिियाँ टटोली तो एकाध में हमें यह लिखा मिला कि कुछ भारद्वाज गोत्री शुक्ल ऐसे भी थे जिनको लोग मिश्र भी कहते थे । यथा—

“शिवमणि के तीन पुत्र १. दिनकर २. महंगू ३. पटोरे । दिनकर चौसा के शुक्ल कहाए, महंगू और पटोरे को कोई शुक्ल कहता था और कोई मिश्र इससे ये दोनो शुक्ल मिश्र कहाए और चौसा में रहे ।”

कान्यकुब्ज वंशावली (भारद्वाज गोत्र वर्णन) न० कि० प्रे० से प्रकाशित, पृष्ठ १२६ ।

इस प्रकार शुक्ल-पूर्वजो से इस मिश्र-वंश का उद्भव स्पष्ट हो जाता है ।

प्रौढ़ावस्था में सुखदेवजी ने काशी में जाकर अध्ययन किया और संस्कृत, तंत्र और साहित्य में निपुणता प्राप्त की । इनके आश्रयदाताओं का उल्लेख हो चुका है । सबसे पहले ये असोवर के भगवन्तराय खीची के यहाँ गए परन्तु उनसे रूठ होकर दौलतपुर से दो मील दूर, गंगा के किनारे बकसर में रहने लगे । डौड़ियाखेरे के राव मर्दनसिंह ने यही आकर इनको अपना गुरु बनाया । उसने भी इनकी सिद्धि की परीक्षा लेनी चाही परन्तु उसे इन्होंने क्षमा कर दिया । किन्तु अन्त में ये वहाँ से भी असन्तुष्ट हुए और फिर बकसर में आकर रहने लगे । इसके बाद ये औरंगजेब के मंत्री फाजिल अली के आश्रित रहे ।

मुरारमऊ दौलतपुर में ५ मील दूर है । देवीसिंह वहाँ के शासक तथा मर्दन राव के प्रतिद्वन्द्वी थे, मर्दन राव को नीचा दिखाने के लिए उन्होंने सुखदेवजी को अपने यहाँ बुलाकर उनका सम्मान किया । सुखदेवजी इनसे प्रसन्न रहे और इनके आप्रह से दौलतपुर ग्राम भी इन्होंने ग्रहण कर लिया और अपना परिवार कम्पला से लाकर यही रहने लगे । यही इनकी मृत्यु भी हुई, परन्तु तिथि का निश्चय नहीं है ।

अवसान

द्विवेदीजी ने आश्रयदाताओं के समय का विचार रखते हुए इनका समय १७२० अनुमान किया है । अपने फरवरी १९०५ (सरस्वती) के लेख में सुखदेव जी के ‘अध्यात्म प्रकाश’ नामक ग्रन्थ का उल्लेख करते हुए कहा है : “मध्य-प्रदेश में रायगढ़ से २४ मील दूर पारसापाली निवासी, पंडित मेदिनीप्रसाद ने यह पुस्तक हमारे पास भेजी है । सं० १९३५ में काशी से गए हुए चार मंत्र्यातियों

ने यह पुस्तक पारसापाली में पंडितजी के पिता को दी थी। इसका लिपिकाल सं० १८२३ है। इसे स्वामी गिरिजानन्द ने काशी में लिखा था। अनुमान होता है कि सं० १८२३ में सुखदेवजी का देहान्त हुए थोड़ा ही समय हुआ था। शायद उनके काशी जानें पर उन्हीं से लेकर उक्त पुस्तक की नकल स्वामीजी ने कर ली हो। अतः हमारा सिद्धान्त पुष्ट होता है कि सुखदेवजी का देहान्त हुए प्रायः १५० वर्ष से अधिक नहीं हुआ। यह एक छोटी सी वेदान्त सम्बन्धी पुस्तक है। गुरु-शिष्य सम्वाद शैली में वर्णन है। कविता अच्छी है। सुखदेवजी की कविता से मिलती-जुलती है। निर्माण काल और कारण नहीं प्राप्य हैं।”

उक्त कथन से ऐसा निष्कर्ष निकलता है कि सुखदेवजी प्रायः १८०० वि० तक जीवित रहे। उनके १५० वर्ष पूर्व देहान्त होने की अवधि १९०५ ई० में निश्चित करने का यही अर्थ है और यह कथन प्रमाणित भी किया जा सकता है।

हम कह चुके हैं कि भगवन्त राय खीची की मृत्यु सं० १९९७ वि० में, युद्ध-क्षेत्र में हुई। सुखदेवजी के शिष्य शम्भुनाथ, असोथर निवासी ने इस युद्ध का वर्णन इस प्रकार किया है :

“आजु चतुरंग महाराज सैन साजत भो

घोंसा की घुकार घूरि परि मुँह माही के।

भय के अजीरन ते जीरन उजीर भये

सूल उठी उर मे अमीर जाही ताही के।

वीर खेत वीर बरछी लै विरझानो इतै

धीरज न रह्यो संभु कौन हू सिपाही के।

भूप भगवंत सब ग्वाही हैं खलक वीच

स्याही लाई बदन तमाम वादसाही के ॥

(शि० सि० स०, पृष्ठ ३३४)

इस युद्ध में गत हो जाने के बाद खीची के अनेक प्रशसको ने उसकी अक्षय कीर्ति का वर्णन किया। सुखदेवजी भी इनमें से एक थे। ‘सरोज’ में यह छन्द दिया हुआ है :

‘भानु प्रभा बिन जैसे सरोज सरोज विना गति ज्यों सरसी की।

ज्यो रजनीस बिना निसि को रजनीस विना निसि लागत फ्रीकी।

द्यूहरा ज्यों बिन देव हरा बिन ज्यों छतिया औ तिया बिन पी की।

त्यो भुवकंत विना भगवंत लगै सब अन्तरबेद न नीकी ॥२॥

(शि० सि० स०, पृ० ३२४)

इससे यह विश्वास होता है कि खीची की मृत्यु के समय सुखदेव जी विद्यमान

“पद्मनाभ तो शुक्ल थे पर उनके पुत्र ईश्वरजी मिश्र कैसे हुए ? भारद्वाज गोत्री मिश्र तो कान्यकुब्जो में नहीं सुने जाते हैं । इस शंका का समाधान करने के लिए हमने कुछ कान्यकुब्ज वशावलियाँ टटोली तो एकाघ में हमें यह लिखा मिला कि कुछ भारद्वाज गोत्री शुक्ल ऐसे भी थे जिनको लोग मिश्र भी कहते थे । यथा—

“शिवमणि के तीन पुत्र १. दिनकर २. महंगू ३. पटोरे । दिनकर चौसा के शुक्ल कहाए, महंगू और पटोरे को कोई शुक्ल कहता या और कोई मिश्र इससे ये दोनो शुक्ल मिश्र कहाए और चौसा में रहे ।”

कान्यकुब्ज वशावली (भारद्वाज गोत्र वर्णन) न० कि० प्रे० से प्रकाशित, पृष्ठ १२६ ।

इस प्रकार शुक्ल-पूर्वजों से इस मिश्र-वश का उद्भव स्पष्ट हो जाता है । प्रौढ़ावस्था में सुखदेवजी ने काशी में जाकर अध्ययन किया और सस्कृत, संत और साहित्य में निपुणता प्राप्त की । इनके आश्रयदाताओं का उल्लेख हो चुका है । सबसे पहले ये असोवर के भगवन्तराम खीची के यहाँ गए परन्तु उनसे रूठ होकर दौलतपुर से दो मील दूर, गंगा के किनारे बकसर में रहने लगे । डौडियाखेरे के राव मर्दनसिंह ने यही आकर इनको अपना गुरु बनाया । उसने भी इनकी सिद्धि की परीक्षा लेनी चाही परन्तु उभे इन्होंने क्षमा कर दिया । किन्तु अन्त में ये वहाँ से भी असन्तुष्ट हुए और फिर बकसर में आकर रहने लगे । इसके बाद ये औरगजेव के मंत्री फाजिल अली के आश्रित रहे ।

मुरारमऊ दौलतपुर से ५ मील दूर है । देवीसिंह वहाँ के शासक तथा मर्दन राव के प्रतिद्वन्द्वी थे, मर्दन राव को नीचा दिखाने के लिए उन्होंने सुखदेवजी को अपने यहाँ बुलाकर उनका सम्मान किया । सुखदेवजी इनसे प्रसन्न रहे और इनके आग्रह से दौलतपुर ग्राम भी इन्होंने ग्रहण कर लिया और अपना परिवार कम्पिला से लाकर यही रहने लगे । यही इनकी मृत्यु भी हुई, परन्तु तिथि का निश्चय नहीं है ।

अवसान

द्विवेदीजी ने आश्रयदाताओं के समय का विचार रखते हुए इनका **समय** १७२० अनुमान किया है । अपने फरवरी १९०५ (सरस्वती) के लेखों में **अध्यात्म प्रकाश** नामक ग्रंथ का उल्लेख करते हुए कहा है कि रायगढ़ से २४ मील दूर पारमापाली निवासी, पंडित ने. पुस्तक हमारे पास भेजी है । सं० १९३५ में काशी में गए ।

ने यह पुस्तक पारसापाली में पंडितजी के पिता को दी थी। इसका लिपिकाल सं० १८२३ है। इसे स्वामी गिरिजानन्द ने काशी में लिखा था। अनुमान होता है कि सं० १८२३ में सुखदेवजी का देहान्त हुए थोड़ा ही समय हुआ था। शायद उनके काशी जाने पर उन्हीं से लेकर उक्त पुस्तक की नकल स्वामीजी ने कर ली हो। अतः हमारा सिद्धान्त पुष्ट होता है कि सुखदेवजी का देहान्त हुए प्रायः १५० वर्ष से अधिक नहीं हुआ। यह एक छोटी सी वेदान्त सम्बन्धी पुस्तक है। गुरु-शिष्य सम्वाद शैली में वर्णन है। कविता अच्छी है। सुखदेवजी की कविता से मिलती-जुलती है। निर्माण काल और कारण नहीं प्राप्य हैं।”

उक्त कथन से ऐसा निष्कर्ष निकलता है कि सुखदेवजी प्रायः १८०० वि० तक जीवित रहे। उनके १५० वर्ष पूर्व देहान्त होने की अवधि १९०५ ई० में निश्चित करने का यही अर्थ है और यह कथन प्रमाणित भी किया जा सकता है।

हम कह चुके हैं कि भगवन्त राय खीची की मृत्यु सं० १९९७ वि० में, युद्ध-क्षेत्र में हुई। सुखदेवजी के शिष्य शम्भुनाथ, असोधर निवासी ने इस युद्ध का वर्णन इस प्रकार किया है :

“आजु चतुरंग महाराज सैन साजत भो

घोंसा की घुकार धूरि परि मुंह माही के।

भय के अजीरन ते जीरन उजीर भये

सूल उठी उर में अमीर जाही ताही के।

वीर खेत वीर बरछी लै विरझानो इतै

धीरज न रह्यो संभु कौन हू सिपाही के।

भूप भगवंत सब ग्वाही हैं खलक बीच

स्याही लाई बदन तमाम वादसाही के ॥

(शि० सि० सं०, पृष्ठ ३३४)

इस युद्ध में गत हो जाने के बाद खीची के अनेक प्रशंसकों ने उसकी अक्षय कीर्ति का वर्णन किया। सुखदेवजी भी इनमें से एक थे। ‘सरोज’ में यह छन्द दिया हुआ है :

भानु प्रभा बिन जैसे सरोज सरोज विना गति ज्यों सरसी की।

ज्यों रजनीस बिना निसि को रजनीस बिना निसि लागत फ्रीकी।

द्यूहरा ज्यों बिन देव हरा बिन ज्यों छतिया औ तिया बिन पो की।

त्यों भुवकंत बिना भगवंत लगे सब अन्तरबेद न नीकी ॥२॥

(शि० सि० सं०, पृ० ३२४)

इससे यह विश्वास होता है कि खीची की मृत्यु के समय सुखदेव जी विद्यमान

थे। इनके अन्य आश्रयदाताओं का समय सं० १८०० तक हम पहले ही सिद्ध कर चुके हैं अतः सुखदेव जी का सं० १८०० तक वर्तमान रहना कोई असम्भव घटना नहीं है।

सुखदेव जी गम्भीर विद्वान् तथा सत्कवि थे। साथ ही वे एक सिद्ध महात्मा भी थे। पारिवारिक बन्धनों की बाधा इनके लिए नगण्य हो गई थी और वे विरक्तवत् गंगा-सेवन करते थे। अतः इनका जीवन-काल यदि १६९० से १८०० वि० तक, लगभग १०० वर्ष, हो तो कोई असम्भव बात नहीं है। वास्तव में सुखदेव जी भाषा-काव्य के गौरव तथा अवध प्रान्त के श्रेष्ठ आचार्यों में थे।

सुखदेव जी के अनेक शिष्यों में शम्भुनाथ वन्दीजन (१७९८ विद्यमान) तथा शम्भुनाथ त्रिपाठी (१८०९ वि०) उल्लेखनीय हैं। इनके ग्रंथ क्रमशः राम-विलास-रामायण तथा वीतात-पचीसी हैं। जयदेव नाम के इनके एक अन्य शिष्य फाजिल अली के आश्रित थे।

सुखदेव जी के प्रपौत्र शीतला दीन भी सत्कवि थे और उन्होंने 'राधा भोग विलास' नामक ग्रंथ लिखा था परन्तु वह अप्राप्य है।

ग्रंथ :

द्विवेदी जी ने सुखदेव जी के प्रमुख चार ग्रंथों का उल्लेख किया है :

१. रसाणव (नायिका-भेद ग्रंथ) राव मर्दानसिंह को समर्पित
२. वृत्त-विचार (पिंगल ग्रंथ) हिम्मत सिंह, अमेठी-नरेश को समर्पित
३. शृंगार लता, देवीसिंह (मुरार मऊ) के लिए निर्मित, अप्राप्य
४. फाजिल अली 'प्रकाश (काव्यांग-निरूपण) नवाब फाजिल अली के लिए रचित

इनके अतिरिक्त छन्दोविचार पिंगल तथा दशरथ राय नामक दो ग्रंथों का उल्लेख करते हुए उन्होंने इन्हे सन्दिग्ध ठहराया है। अध्यात्म प्रकाश की प्राप्ति बाद में स्वीकृत हुई है।

इस प्रकार कुल सात ग्रंथों का उल्लेख द्विवेदी जी ने अपने सरस्वती के लेखों में किया है। सरोजकार ने इनमें से शृंगार-लता को छोड़कर दोष छै ग्रंथों का उल्लेख किया है। ग्रियर्सन ने केवल रसाणव का ही उल्लेख किया है। मिश्रबन्धु-विनोद ने द्विवेदी जी के सात ग्रंथों के अतिरिक्त एक 'पिंगल' का उल्लेख और है।

उक्त ग्रंथों में से दो के विषय में द्विवेदी जी को कुछ भ्रम था जिसका निवारण हम यहाँ पर कर देना आवश्यक समझते हैं।

रसार्णव का समर्पण, राव मर्दनसिंह को किया गया, इस विषय में मतभेद नहीं है। फाजिल-अली-प्रकाश-नवाब फाजिल अली को समर्पित है इसे भी सब इतिहासकारों ने स्वीकार किया है, ग्रंथ से भी यह बात स्पष्ट है। दशरथ राय नामक ग्रंथ देखा नहीं गया और शृंगार-लता भी अप्राप्य है यद्यपि सभी ने इसका देवी सिंह के लिए निर्माण होना लिखा है। अध्यात्म-प्रकाश एक अध्यात्म सम्बन्धी ग्रंथ है और किसी को समर्पित नहीं है, यह भी ठीक है।^१ पिंगल नामक ग्रंथ का उल्लेख केवल 'मिश्रबन्धु विनोद' में मिलता है जिसका आधार १९०३ की खोज रिपोर्ट है; ग्रंथ देखा नहीं गया। अब दो ग्रंथ शेष रहते हैं। १. वृत्त-विचार और २. छन्द-विचार।

वृत्त-विचार को द्विवेदी जी ने हिम्मत सिंह को समर्पित बताया है। उनका कथन है : "प्रियर्सन और सरोजकार के अनुसार उन्होंने अर्जुन सिंह के पुत्र राज सिंह, गौड़-नरेश के लिए काव्य रचना की और वही कविराज की पदवी पाई, किन्तु मुखदेव जी के वंशजों का कथन है कि वे कभी गौड़ गए ही नहीं। 'वृत्त-विचार' के आरम्भ में अमेठी-नरेश हिम्मत सिंह को आशीर्वाद दिया गया है 'मुखदेव सदाशिव मुदितमन हिम्मत सिंह नरिन्द कहं'। तथा फाजिल अली प्रकाश में उनके कविराज की पदवी प्राप्त करने का उल्लेख है :

"अलह यार सां भुजबली सुमति सूर सिरताज।

जिन्हें दियो कविराज पद बड़े गरीब निवाज ॥"

प्रियर्सन और सरोजकार ने इनका 'छन्दोविचार पिंगल' ग्रंथ बतलाया है किन्तु वह शायद किसी दूसरे मुखदेव का है।" (सरस्वती, अक्टोबर १९०४)

इस विषय में हमे यही कहना है कि सरोजकार ने स्वयं इस ग्रंथ के सम्बंध में भ्रामक उल्लेख किया है। परिचय-अंश में तो कहा गया है कि 'वृत्त-विचार', राजसिंह, गौड़-नरेश अर्जुन सिंह के पुत्र के लिए निर्मित (पिंगल ग्रंथ) है, इन्ही राजसिंह द्वारा इनको कविराज की पदवी मिली। परन्तु काव्य-उद्धरण देते हुए जिस छप्पय को उद्धृत किया गया है उसमें निश्चयपूर्वक द्विवेदीजी द्वारा उद्धृत उक्त अन्तिम पंक्ति विद्यमान है, जिसमें अमेठी-नरेश हिम्मतसिंह का उल्लेख है। वास्तव में यह छप्पय 'वृत्त विचार' नामक ग्रंथ में है ही नहीं। वृत्त-विचार स्पष्टतया 'राजसिंह अरजुन तनय गौर गरीब निवाज' के लिए निर्मित हुआ है, जिन्होंने 'दियो साज बहुत कछू कियो जिने कविराज'। इस प्रकार इनका गौड़

१. संगीत-राग-कल्पद्रुम, द्वितीय खण्ड, स्वर्गीय कृष्णानन्द राग सागर विरचित।

अस्तित्व को रजकण से भी अकिंचन स्वीकार करनेवाले महात्मा तुलसी अथवा श्याम-रंग में आपाद-मस्तक-निमज्जित, अनुराग की अरुणिमा से अनुरंजित, स्नेहमयी मीरा के उद्गारों से आगे कभी कोई दूसरा कवि निकल भी सकेगा ?

किन्तु परिवर्तन-प्रिय मानव-प्रकृति इस भाव-विभोरता को भी अधिक समय तक सहन न कर सकी। तल्लीनता के इस चढ़े हुए तार को, इस खिंचे हुए स्वर को, उतार की ओर लाने के लिए उसका मन चंचल हो उठा। इस सूक्ष्मता से वह स्यूतता की ओर झुकी; उसे वाह्य-सौन्दर्य ने आकर्षित किया। युग के बदले हुए मूल्यों ने इस प्रवृत्ति का समर्थन किया। वह भाव-परिष्कार से भाषा-संस्कार में प्रवृत्त हुई। इस वाह्यालंकरण की प्रेरणा से साहित्य-क्षेत्र में रीति-शृंगार काल का जन्म हुआ।

विकास-क्रम की दृष्टि से यह घटना बिल्कुल स्वाभाविक है, 'वस्तु' और 'रूप', 'भाव' और 'कला' दोनों दृष्टियों से। नैसर्गिक स्वच्छंद भाव-प्रवाह के उपरान्त रूप-प्रसाधन एवं वाह्यालंकरण की प्रवृत्ति, विश्व के किसी भी साहित्य में लक्ष्य की जा सकती है। भक्ति की शृंगारिक परिणति भी इस सहज नियम का अपवाद नहीं। सामाजिक एवं ऐतिहासिक कारणों से देव-विषयक रति, मानव-रति में पर्यवसित हुई और वैष्णव भक्ति-साहित्य का 'मधुर रस', 'शृंगार रस' में परिणत हुआ। अतः रीति-शृंगारकाल को भक्ति काल का विकसित रूप ही स्वीकार किया जा सकता है।

हिन्दी साहित्य के आचार्यों तथा इतिहास-लेखकों ने इस युग को 'कला-काल', 'अलंकृत-काल', 'रीति-काल' तथा 'शृंगार-काल' आदि अनेक नामों से अभिहित किया है। 'अलंकृत काल' और 'कला काल' संज्ञायें आदरणीय मिश्र-बन्धुओं की दी हुई हैं।^१ 'अलंकृत-काल' कहने में मिश्रबन्धुओं के सामान्यतः दो प्रधान तर्क थे। एक तो 'इस काल का सर्व प्रधान गुण यह है कि इसके कवियों ने भाषा को अलंकृत करने में पूरा बल लगाया'^२ अतः इस युग को अलंकृत-काल कहना अनुपयुक्त नहीं कहा जा सकता। दूसरे इस युग में सिद्धांत-ग्रंथों के प्रणयन की प्रवृत्ति प्रधान थी और "संस्कृत के आचार्य सारे दशांग साहित्य को 'जिसमें सभी काव्य सिद्धान्त आ जाते हैं' अलंकार कहकर ही मानते हैं"^३ मिश्रबन्धुओं के उपर्युक्त दोनों तर्क बहुत कुछ सत्य होने पर भी पूर्णतः

१. हिन्दी सा० का इति० 'मिश्रबन्धु', पृष्ठ १८७

२. मिश्रबन्धु विनोद, भाग २, पृष्ठ ३८७

३. हि० सा० का इति०, मिश्रबन्धु, पृष्ठ १८७

उचित नहीं माने जा सकते; केवल भाषागत प्रवृत्ति के आधार पर पूरे युग का नामकरण सर्वथा समीचीन नहीं है। इसके अतिरिक्त इस युग के सभी कवियों में भाषालंकरण की ही प्रवृत्ति प्रधान थी, यह भी नहीं कहा जा सकता। कम-से-कम इस युग के स्वच्छन्दतावादी कवियों का भाषा-सौष्ठव, कोरा अलंकरण नहीं है। उनमें अनुभूतिसापेक्ष सूक्ष्मता, सरलता तथा लाक्षणिकता ही प्रधान है। अतः इस नाम में अवाचित दोष भी है। मिथ्यबन्धुओं का दूसरा तर्क भी विचार करने पर उगयुक्त नहीं प्रतीत होता। संस्कृत के आचार्यों ने भले ही दशांग-काव्य के लिये 'अलंकार' शब्द का प्रयोग किया हो, हिन्दी में अलंकार शब्द, सीमित अर्थ में ही प्रयुक्त होता रहा है। इससे केवल काव्य के अलंकरण मात्र का अर्थ ग्रहण किया गया है। 'अलंकार' शब्द अपनी पूरी व्याप्ति में भी काव्य की अन्तरात्मा या 'वस्तु-तत्त्व' का संस्पर्श नहीं कर पाता। यह, सब मिलाकर काव्य-शैली का ही द्योतन करता है, काव्य विषय का नहीं। 'कला-काल' इस अलंकरण की प्रवृत्ति को ही यूरोपीय अर्थों में स्वीकार करने का परिणाम है। अतः उसे स्वीकार करने में भी वे सभी आपत्तियाँ की जा सकती हैं जो अलंकृत-काल मानने में।

'रीतिकाल' आचार्य शुक्ल की दी हुई संज्ञा है। यह नाम स्वीकार करने में प्रवाननः दो आपत्तियाँ हैं। एक तो इस युग के सभी कवि रीतिबद्ध नहीं थे; रीति-सापेक्ष भी नहीं। इमीलिए आचार्य शुक्ल को अनेक रससिद्ध कवियों की फुटकल खाते में डालना पड़ा है। दूसरे, 'रीति' इस युग के कवियों का साध्य नहीं था। पंडित विश्वनाथ प्रसाद मिश्र के शब्दों में "विचार करने पर रीति-ग्रंथ-प्रणेता अधिकतर आचार्य नहीं सिद्ध होते। इन्होंने 'रीति' का पल्ला सहारे के लिए पकड़ा, कहना यह चाहते थे शृंगार ही।"^१ स्वयं शुक्ल जी ने भी हिन्दी के रीतिकारों को साहित्य-शास्त्र का सम्बन्ध बोध कराने में असमर्थ माना है। ऐसी स्थिति में 'रीतिकाल' संज्ञा भी सर्वथा उचित नहीं मानी जा सकती।

हिन्दी के कुछ साहित्य-मर्मज्ञों ने इस युग को 'उत्तर-मध्यकाल' भी कहा है। उनकी दृष्टि में 'भक्तिकाल', 'पूर्व मध्यकाल' और 'रीतिकाल', 'उत्तर-मध्यकाल' है। इस प्रकार के काल-विभाजन में औचित्य का कौन सा आधार लिया गया है, समझ में नहीं आता। अविच्छिन्न काल-प्रवाह को 'आदि', 'मध्य' जैसे टुकड़ों में बाँटकर नहीं देखा जा सकता; विशेषतः साहित्य

१. हि० सा० का इतिहास, मिथ्यबन्धु, पृष्ठ १८७

२ 'बिहारी', पं० विश्वनाथ प्रसाद मिश्र, पृ० ९

रूप से किसी काल-विशेष के साहित्य-निर्माण का पथ-निर्देशन करता है। इनका परोक्ष प्रभाव स्वतः साहित्य-धारा को दिशा-विशेष की ओर प्रवाहित कर देता है। वास्तव में यही युग-विशेष के प्रमुख पोषक उपादान हैं। संक्षेप में हम शृंगारकाल के अवधवासी कवियों के काव्य-रचना सम्बन्धी, उक्त पोषक उपादानों पर एक दृष्टि डाल लेना आवश्यक समझते हैं।

१. समाज :

ईसा की प्रथम शताब्दी के लगभग हाल ने अपनी प्राकृत-सतसई का निर्माण किया था। इस ग्रंथ में आभीरों के दैनिक-जीवन का सुन्दर चित्रण प्राप्त होता है। अनेक प्रकार के माधुर्य-पूर्ण दृश्य चित्रित किये गये हैं। प्राकृत की इस रचना का प्रभाव बहुत कुछ गोवर्धनाचार्य विरचित आर्या-सप्तशती पर भी पड़ा था। आर्या-सप्तशती शृंगार-प्रधान काव्य-ग्रंथ है, अतः इसमें दैनिक-जीवन के साथ शृंगार का सुन्दर समावेश मिलता है। यह समय बौद्ध धर्म के पतन का था। तथागत का सात्विक धर्म विकार-ग्रस्त हो रहा था। धर्म और तपस्या की आड़ में भिक्षु-वर्ग अपनी ऐहिक लालता तृप्त करने का प्रयत्न कर रहा था। संघ व्यभिचार के अड्डे बन रहे थे। अलंकार-ग्रंथों में भिक्षुनियों अथवा संन्यासिनियों को दूती कार्य दिया जाना इस तथ्य को प्रमाणित करता है कि उस युग में यह वर्ग, केवल धार्मिक क्षेत्र को ही नहीं वरन् सामाजिक-जीवन को भी भ्रष्ट कर रहा था। भक्ति में तन्त्र-मंत्र का समावेश हो जाने के कारण, परकीय भाव का भी प्रचलन हो गया था और नैतिकता के बन्धन शिथिल हो रहे थे। इन परिस्थितियों का प्रभाव भागवत-धर्म पर भी पड़ा था, अतः उस धर्म के विभिन्न सम्प्रदायों के भक्तगण, किसी न किसी सीमा तक, इस प्रवृत्ति से प्रभावित हो गए थे। ईसा की १५ वीं और १६ वीं शताब्दी में आकर बल्लभ-सम्प्रदाय पर भी यह प्रभाव पड़ा; उधर तत्कालीन समाज की दशा भी बहुत कुछ उच्छ्वसलतापूर्ण थी। सूर के समय की दशा का कुछ परिचय इतिहासकार डा० ईश्वरी प्रसाद के इस कथन से मिलता है : तत्कालीन मुगल शासन विलासितापूर्ण था। सम्राटों के समान उनके आश्रित सरदार भी अपभ्ययी तथा विलासी थे; अधीन हिन्दू राजे भी उन्हीं का अनुकरण करते थे। मद्यपान एक बहुत साधारण दुर्गुण था, कितने ही व्यक्ति इसके कारण प्राणों से भी-ह्रास हो बैठते थे। बहु विवाह एक प्रचलित रीति थी। प्रेमिकाओं और वेश्याओं पर अपार धन व्यय किया जाता था। जुआ भी प्रचलित था। एकत्र किया हुआ धन सोग देश से बाहर नहीं ले जा सकते थे। अतः उसे व्यक्तिगत सुख के

के क्षेत्र में। जैसा कि हम पहले कह आए हैं, साहित्य के क्षेत्र में प्रवृत्तिगत परिवर्तन, परिमार्जन एवं उन्नयन होता है, प्रवृत्तियों के टुकड़े नहीं होते। यदि विचार-गत शैथिल्य को मध्ययुग की विशेषता मानकर उसका आरोप हिन्दी की 'भक्ति' और 'रीति' पर करना चाहे तो भी यह आधार उपयुक्त प्रतीत नहीं होता। चिन्तन और दर्शन के क्षेत्र में तो इस तर्क की मान्यता समझ में आ सकती है। किन्तु काव्य-क्षेत्र में तो प्रवृत्ति एवं अनुभूति की सत्यता पर ही दृष्टि रखनी होगी। तथ्य तो यह है कि साहित्य के इतिहासों में विभाजन और नामकरण का सर्वोत्कृष्ट ढंग, वर्ण्य-विषय की व्याप्ति के अनुसंधान से सवद्ध है।^१ इस दृष्टि से इस युग की सर्वथा उचित और मान्य संज्ञा 'शृंगारकाल' ही होनी चाहिए। क्योंकि इस युग के कवियों का लक्ष्य 'शृंगार' ही था। 'रीति-वद्ध', 'रीतिमुक्त' तथा रीतिसापेक्ष्य, सभी प्रकार के कवियों का काव्य-विषय 'शृंगार' ही है। 'अलंकार', 'रस', 'नायिका-भेद', 'ऋतुवर्णन' आदि सभी में उदाहरण-रूप में प्रस्तुत छंदों में शृंगार का प्राधान्य है। इसी तथ्य को ध्यान में रखकर आचार्य शुक्ल ने भी कहा है "इस काल को रस के विचार से कोई शृंगारकाल कहे तो कह सकता है।"^२ पं० विश्वनाथ प्रसाद जी ने तो स्पष्टतः घोषित किया है "इस प्रकार चाहे जिस दृष्टि से देखें 'अलंकृत-काल' और रीति-काल नाम व्याप्ति के बोधक नहीं प्रतीत होते। उन्हें हटाने की आवश्यकता है और उनके स्थान पर 'शृंगारकाल' की स्पष्ट अपेक्षा जान पड़ती है।"^३

इस युग के अवध के प्रसिद्ध और प्रमुख कवि भी मुख्यतः शृंगारिक ही थे। शास्त्रीय-पद्धति पर रीतिवद्ध रचना करने वाले मुखदेव मिश्र, बेनी प्रवीन, भिखारीदास, बेनी भट्ट, रसलीन आदि का वर्ण्य-विषय शृंगार ही था। दूसरी ओर अमेठी-नरेश गुहदत्त सिंह 'भूपति' तथा अयोध्या-नरेश 'द्विजदेव', जो रीति-वद्ध नहीं थे, उनका काव्य भी मुख्यतः शृंगारिक है। अतः इस युग के अवध के कवियों को दृष्टि में रखकर विचार करने पर भी यह काल 'शृंगारकाल' ही कहा जायगा।

पोषक उपादान :

समाज, साहित्य और धर्म की अविच्छिन्न परम्परा का प्रभाव, सम्मिलित

१. 'विहारी' पं० विश्वनाथ प्रसाद मिश्र, पृ० ५, भूमिका

२. हिन्दी साहित्य का इतिहास, पं० रामचन्द्र शुक्ल, पृ० २६८

३. 'विहारी' पं० विश्वनाथ प्रसाद मिश्र, पृ० ११।

रूप से किसी काल-विशेष के साहित्य-निर्माण का पथ-निर्देशन करता है। इनका परोक्ष प्रभाव स्वतः साहित्य-धारा को दिशा-विशेष की ओर प्रवाहित कर देता है। वास्तव में यही युग-विशेष के प्रमुख पोषक उपादान हैं। संक्षेप में हम शृंगारकाल-के अवधवासी कवियों के काव्य-रचना सम्बन्धी, उक्त पोषक-उपादानों पर एक दृष्टि डाल लेना आवश्यक समझते हैं।

१. समाज :

ईसा की प्रथम शताब्दी के लगभग हाल ने अपनी प्राकृत-सतसई का निर्माण किया था। इस ग्रंथ में आभीरों के दैनिक-जीवन का सुन्दर चित्रण प्राप्त होता है। अनेक प्रकार के माधुर्य-पूर्ण दृश्य चित्रित किये गये हैं। प्राकृत की इस रचना का प्रभाव बहुत कुछ गोवर्धनाचार्य विरचित आर्या-सप्तशती पर भी पड़ा था। आर्या-सप्तशती शृंगार-प्रधान काव्य-ग्रंथ है, अतः इसमें दैनिक-जीवन के साथ शृंगार का सुन्दर समावेश मिलता है। यह समय बौद्ध धर्म के पतन का था। तथागत का सात्विक धर्म विकार-ग्रस्त हो रहा था। धर्म और तपस्या की आड़ में भिक्षु-वर्ग अपनी ऐहिक लालता तृप्त करने का प्रयत्न कर रहा था। संघ व्यभिचार के अड्डे बन रहे थे। अलंकार-ग्रंथों में भिक्षुनियों अथवा संन्यासिनियों को दूती कार्य दिया जाना इस तथ्य को प्रमाणित करता है कि उस युग में यह वर्ग, केवल धार्मिक क्षेत्र को ही नहीं बरन् सामाजिक-जीवन को भी भ्रष्ट कर रहा था। भक्ति में तन्त्र-मंत्र का समावेश हो जाने के कारण, परकीय भाव का भी प्रचलन हो गया था और नैतिकता के बन्धन शिथिल हो रहे थे। इन परिस्थितियों का प्रभाव भागवत-धर्म पर भी पड़ा था, अतः उस धर्म के विभिन्न सम्प्रदायों के भक्तगण, किसी न किसी सीमा तक, इस प्रवृत्ति से प्रभावित हो गए थे। ईसा की १५ वीं और १६ वीं शताब्दी में धाकर बल्लभ-सम्प्रदाय पर भी यह प्रभाव पड़ा; उधर तत्कालीन समाज की दशा भी बहुत कुछ उच्छ्वसलतापूर्ण थी। सूर के समय की दशा का कुछ परिचय इतिहासकार डा० ईश्वरी प्रसाद के इस फथन से मिलता है : तत्कालीन मुगल शासन विलासितापूर्ण था। सम्राटों के समान उनके आश्रित सरदार भी अपव्ययी तथा विलासी थे; अधीन हिन्दू राजे भी उन्हीं का अनुकरण करते थे। मद्यपान एक बहुत साधारण दुर्गुण था, कितने ही व्यक्ति इसके कारण प्राणों से भी-हाव धो बैठते थे। बहु विवाह एक प्रचलित रीति थी। प्रेमिकाओं और वेश्याओं पर अपार धन व्यय किया जाता था। जुआ भी प्रचलित था। एकत्र किया हुआ धन लोग देश से बाहर नहीं ले जा सकते थे। अतः उसे व्यक्तिगत सुख के

लिए व्यय कर देना ही उसका एक मात्र उपयोग था। औरंगजेब के समय में दशा और भी गिर गई थी। नैतिक बल क्षीण हो गया था। सरदारों की संतान अधिकतर स्त्रियों और हिजड़ों के बीच में लालित-पालित होती थी और उनके सम्पूर्ण दुर्गुणों को अपनाती थी। शिक्षा आदि की ओर से प्रवृत्ति हट चली थी। विलासिता पराकाष्ठा तक पहुँच गई थी। लाल-सामग्री सस्ती थी। प्रायः लोगों को भोजन की चिन्ता नहीं सताती थी। थोड़े में निर्वाह हो जाता था।^१ स्वाभाविक है कि ऐसी परिस्थितियों में जनता केवल मनोरंजन, प्रेम आदि के नवीनतम साधनों को खोजकर अपना समय व्यतीत करे। कवि भी उक्त घटनाओं के वर्णन के अतिरिक्त और क्या करते? वे व्यक्तिगत रूप से विलासी ही हों, ऐसा सबके लिए नहीं कहा जा सकता। कितने ही कवियों की सात्विक प्रवृत्ति, विलास-वर्णन के बीच से भी झलकती है, किन्तु समाज के इस पतन का प्रभाव तो उनके काव्य पर पड़ना अनिवार्य था ही, फलतः उनको ये विलास-पूर्ण वर्णन करने पड़े और उनकी काव्य-धारा को बलात् इस मार्ग पर प्रवाहित होना पड़ा।

अवध की उर्वर भूमि में निवास करते हुए राजा-नवाबों में यह विलास-वृत्ति पराकाष्ठा को पहुँची हुई थी। उन्हें ला-पीकर मनोरंजन के ही साधनों की खोज रहती थी। बँसवारे की वीर-भूमि में निवास करता हुआ क्षत्रिय सामन्त भी अपने शान्त क्षणों में नृत्य-गीत का ही आश्रय ग्रहण करता था। यदि युद्ध का अवसर आ पड़ता तो जय-पराजय का निश्चय कन्यापहरण से भी होता था। नारी को सुसम्भ समाज भी उपभोग की ही वस्तु समझता था। यही कारण है कि सुखदेव मिश्र जैसे साधु-प्रकृति कवि ने भी, राजाश्रय के कारण, वासनात्मक सुन्दरता का वर्णन किया। बेनी प्रवीण, बेनीभट्ट जैसे कवि तो अवध के नवाबों के आश्रित राज-कवि थे ही। दासजी ने श्रृंगार-वर्णन को पराकाष्ठा पर पहुँचाया अवश्य किन्तु उनके भक्ति-विषयक उद्गारों से उनके हृदय की वास्तविक श्रद्धा प्रकट होती है :

“कयो लिखो राम को नाम हिए कहां कागद ऐसो पुनीत मैं पाऊँ ।

आखर आछे अनूठे तिहारे क्यों जूठी जबान सों हों रट लाऊँ ।

दास जू पावनता भरे पुंज ही मोह भरे हियरे कयो बसाऊँ ।

काम है मेरो तमाम यहै सब जाम गुलाम तिहारो कहाऊँ ।

(का० नि०, पृ० २४०)

कौन कह सकता है कि उक्त छन्द में कवि ने अपने उपास्य देव के सम्मुख अपना हृदय खोलकर रख देने का प्रयत्न नहीं किया है ?

मनोरंजन-वृत्ति का एक रूप, साहित्य में हास्य-विनोद सम्बन्धी काव्य में भी प्रतिफलित हुआ। दरबारी-संस्कृति का प्रभाव इस पर भी प्रत्यक्ष है। केवल कुछ परम्परागत गिने चुने आलम्बन लेकर कवियों ने कुछ वासना अथवा ईर्ष्या से प्रेरित हास्य की मृष्टि की है।

एक उदाहरण लीजिए : कविवर को कहीं पेड़े मिले। किसी पुत्र ने पिता का श्राद्ध किया था। भट्ट जी भी पहुँच गए, उन्हें भी उसने दो चार प्रदान कर दिए। सम्भवतः पेड़े कुछ छोटे थे और रखे रहने के कारण कुछ बिगड़ भी गए होंगे। कविराज इसे सहन न कर सके कि सड़े पेड़े देकर उनका अपमान किया जाय। इसी ईर्ष्या की प्रेरणा से उन्होंने पेड़ा-प्रदाता का नाम अमर कर दिया :

चीटी न चाटत मूसे न सूँघत, घास ते माछी न आवत नेरे ।
आनि घरे जबतें घर में, तब तें रहै हैजा परोसिन घेरे ।
माटिहुँ में कछु स्वाद मिलै, इन्हँ खात सो दूढत हरँ बहेरे ।
चौकि परधौ पितु लोक में बाप, सुपूत के देखि सराध के पेरे ॥

(वेनीभट्ट, स्फुटकाव्य) १७

मूम का नाम-माहारम्प वेनीभट्ट ने इस प्रकार वर्णन किया है :

भोर नाम लीन्है मिलै भोजन न साम लग,
साम नाम लीन्हें सोयवेह में जलल है ।
तीसरे पहर नाम लेत कोऊ साहजी को,
और कहा कहिए बियाहू में खलन है ।
हीरा की कनी है कीधीँ उदित फनी है नाम,
कीधीँ हालाहल कीधीँ चील्ह को पलल है ।
घर घर नगर नगर गांव गांव याते,
नाम को न लेत कोऊ कोने की अलख है ।

(वेनीभट्ट, स्फुट काव्य) ११

प्रभुओं का दान ग्रहण करने की प्रवृत्ति कवियों में इतनी प्रबल हो उठी थी और वैभव-विलास, तड़क-भड़क देखने के वे इतने आदी हो गए थे कि देवताओं की भी कंजूसी और उनकी दरिद्र वेश-भूषा का उपहास करने लगे। भगवान् शंकर

इसके लिए उपयुक्त आलम्बन प्रमाणित हुए। समाज-सुधार की प्रेरणा से लिखे हुए काव्य के मूल में भी उनकी ईर्ष्या की प्रवृत्ति ही कुछ अधिक झलकती है।

राजनैतिक परिस्थितियों की प्रेरणा से आश्रयदाताओं को समय-समय पर भाषस में युद्ध भी करने पड़ जाते थे। इन युद्धों का वर्णन भी कवियों ने किया। युद्ध-वीरता का यह वर्णन अतिरजना से पूर्ण होकर कहीं-कहीं उपहासास्पद हो उठा है, यद्यपि वीर-काव्य की क्षीण धारा का आभास इससे मिल जाता है। सुखदेव जी हिम्मत सिंह का शौर्य-वर्णन इस प्रकार करते हैं :

“शुकि चलत उट्ट, मद गलित भे तुड,
 उर डरत नवचंड, घन वज्रत नीसान।
 दल मलत रिपु देश, सटपटत अति सेस,
 चक चकित अमरेश, रुकि रहत रज भान।
 गज घकन धुकि होत, गिरि गरुज अरि गोत,
 प्रसि करत उट्टोत, कहि अहित अवनीस।
 की सकत जुरि जंग, दल साजि चतुरंग,
 जब चढ़त रन रग, हिम्मत धराधीस।”

(छं० वि०, ह० लि०, छं० ६३)

उक्त छन्द में यद्यपि शेषनाग, इन्द्र, सूर्य का हिम्मत सिंह की सेना द्वारा प्रभावित होना उपहासास्पद तथा अत्युक्ति-पूर्ण है तथापि वीरगाथा-कालीन परम्परा का प्रदर्शन करने में ऐसा काव्य सफल कहा जायगा।

२. साहित्य :

भारत का नाट्यशास्त्र रसवादियों का प्रमुख ग्रंथ है। नाट्य-साहित्य तथा काव्य में रस-चर्चा का प्रमुख आधार यही ग्रंथ रहा है। उघर अलंकार-शास्त्र भी फुटकर पदों द्वारा अलंकार-चर्चा करता रहा। ई० सन् १ में इसका प्रचलन हो गया था। पहले तो ये दोनों सम्प्रदाय अलग-अलग चलते रहे। बाद में ध्वनि-सम्प्रदाय के प्रवर्तक आनंदवर्धनाचार्य ने इनका एक में सन्निवेश कर दिया। आगे आने वाले संस्कृत-के कवि इस-प्रवृत्ति से प्रभावित हुए। माघ, भारवि, श्रीहर्ष, कालिदास आदि ने रसात्मकता और अलंकरण, दोनों ओर समान ध्यान दिया। एक ही काव्य में रस का सांगोपांग वर्णन तथा अलंकरण, दोनों ही प्राप्त होते हैं। रस के प्रदर्शन में केलिनीड़ा का अतिरेक-पूर्ण वर्णन प्राप्त होता है। १२-१४वीं शताब्दी में समाज, नैतिक दृष्टि से आदर्शच्युत हो रहा था। अपने उपास्य देव, शंकर-पार्वती के भी धोर शृंगारिक चित्र अंकित करने में भक्त कवियों को

संकोच नहीं हुआ। इसी प्रकार जयदेव आदि कवियों ने राधाकृष्ण के शृंगारिक चित्र प्रस्तुत किए। सूरदास इनसे प्रभावित हुए हैं। अतः वैष्णव भक्ति पर शृंगारिकता का परोक्ष प्रभाव पड़ता गया। संस्कृत-साहित्य में स्तोत्रों की प्रचुरता भी इस शृंगार-लीला के विकास का एक कारण है। कवियों ने अपने उपास्य देवों के प्रति कितने ही आत्म-निवेदन-विषयक पद्य रच डाले। उनके रूप-सौंदर्य, केलि-श्रीड़ा आदि का विशद तथा मार्मिक वर्णन भी इनमें किया गया। शृंगार-लीला का वर्णन भी इनमें आया, और आगे, भागवत धर्म में समाविष्ट होकर यह केलिश्रीड़ा राधाकृष्ण पर आरोपित हो गई। यद्यपि उसका आध्यात्मिक अर्थ भी ग्रहण किया जाने लगा, फिर भी सामान्य-वृत्ति का व्यक्ति उसमें ऐन्द्रियता के ही दर्शन कर पाता था। मनोवैज्ञानिक आधार पर भी इसमें काम-भावना ही प्रधान मानी जा सकती है। "मनो-वैज्ञानिक विश्लेषण द्वारा यह सिद्ध हो रहा है कि मनुष्य के जितने विचार और ध्यापार हैं उनके मूल में अहंत्व एवं लिंगत्व प्रत्यक्ष अथवा परोक्ष रूप से विद्यमान है।"^१

संस्कृत कवियों ने रस-विवेचन में कामशास्त्र का आधार भी ग्रहण किया था। नायिका-भेद आदि का सांगोपांग विवेचन हमारे कवियों में इसी मूल से आया है, यद्यपि हमारे कवियों ने उसे अपनी आवश्यकतानुसार संक्षेप में ही अपनाया है। संस्कृत-काव्यकार, रस आदि के उदाहरण प्रस्तुत करते हुए, अन्य कवियों के पद्य, श्लोक आदि उद्धृत कर दिया करते थे। ब्रजभाषा कवियों ने इनके स्थान पर स्वयं अपने बनाए हुए छन्द रखने आरम्भ कर दिए, इस प्रकार लक्षण ग्रंथों की परम्परा प्रस्तुत हुई।

संस्कृत ग्रंथों के बन्धन में बंधने का एक कारण यह भी था कि १७वीं १८वीं शताब्दी का समय, संस्कृत, प्राकृत के पठन-पाठन का युग था। 'भाषा' को लोग हेय दृष्टि से देखते थे, फलतः उसमें काव्य-रचना की ओर भी उत्साह नहीं था। भाषा में रचना करने वाला कवि अपनी हीनता को पहले से ही स्वीकार कर लेता था। तुलसी ने भी इसी विश्वास से अपनी 'भाषा भनिति' को 'हंसिबे जोग' स्वीकार कर लिया था और केशव ने भी भाषा-काव्य लिखने के कारण अपने को 'मन्दमति शठ कवि' कहा। अस्तु; कहने का तात्पर्य यह है कि साहित्य-परम्परा का पद्य-प्रदर्शन उस समय संस्कृत-काव्य ही कर रहा था और इसलिए तत्कालीन कवियों को इच्छा अथवा अनिच्छा के वश होकर उसी भाषा

कलात्मक बन गई। मुसलमान अधिकारियों का प्रभाव भी इस पर कम नहीं पड़ा।^१

वेनी प्रवीन की निम्नलिखित दिव्याभिसारिका के चित्रण में तत्कालीन मुस्लिम-संस्कृति के अनुरूप भाषा का उपयुक्त प्रयोग दृष्टिगत होता है :

“पगनि में कौस करि होस घोस ही को चली,
पिय महबूब पै अजूब यह बात है।
घरदार जामा पायजामा पै प्रवीन वेनी,
अतिहि सकामा धामा मुख अरुनात है।
केस कसि पगरी मे बबरी बनाय बाल,
मुगुल बचे लौ एक पेंचा सजे जात है।
बाधे बखतरी कांधे परी समसेर फरी,
लखि न परी है काहू सखिन सकात है।”

(नवरस तरंग, पृ० ३६)

इस प्रकार ब्रजभाषा, साहित्य-क्षेत्र में एक प्रौढ़ और सुस्थिर रूप धारण करके आ उपस्थित हुई थी और कवियों ने उसे पूर्ण-रूप से अपना लिया था। अवध प्रान्त में प्रयुक्त ब्रजभाषा में अवधी का भी पर्याप्त मिश्रण हो गया था और उसने उसे साहित्यिकता और व्यापकता प्राप्त करने में सहायता पहुँचाई थी। इसी साहित्यिक भाषा के दर्शन हमको १८ वी, १९ वी शताब्दी वि० में विद्यमान अवध के कवियों की तत्कालीन रचनाओं में होते हैं।

३. धर्म :

धर्म, भारतीय जीवन की नस-नस में भिदा हुआ है। जीवन का कोई क्षेत्र नहीं जिस पर धर्म का नियन्त्रण न हो। ऐसी परिस्थिति में साहित्य पर इस

1. "The sweetness and melody of Braj Bhasa appealed powerfully to the nobles of the imperial court at Agra, and their contact proved highly beneficial to its growth. In the hands of Hindu officers who had learnt Persian, the language lost much of its old crudity, and became sweet, chaste and artistic. No less was the influence exerted upon it by Muslim officers....."

धर्म का प्रतिबिम्ब पढ़ना स्वाभाविक ही है। युद्धकालीन अथवा विलासमय वातावरण में भी साहित्य पर इस धर्म का प्रभाव निरन्तर झलकता रहता है। प्राचीन परम्परा ने भारतीय व्यक्ति को धर्मविलम्बी बना दिया है। इस धर्म का अत्यन्त लोकप्रिय रूप "भक्ति" था, जिसने दक्षिण से आकर अन्य सम्पूर्ण पद्धतियों को पराजित कर दिया। पौराणिक अवतारों के आधार पर भक्तों ने अपने उपास्य के प्रति आत्म-निवेदन तथा आत्मार्पण करने का प्रयत्न किया। प्रभु की अनन्त लीलाओं का गान करते हुए उन्होंने अपनी रागात्मक वृत्तियों को उन पर केन्द्रित कर दिया। अपनी-अपनी प्रकृति के अनुसार भक्तों ने विभिन्न प्रकार से अपने हृदयोद्गार, अपने इष्टदेव के सम्मुख व्यक्त किए। इसी के आधार पर अगणित प्रकार की उपासना-प्रणालियाँ भी उद्भूत हुईं। भक्तों की दृष्टि भगवान् के परम प्रेममय रूप और उनकी मनोहारिणी लीलाओं पर केन्द्रित रही। "इसमें भक्त भगवान् को अपने प्रियतम रूप से ग्रहण करता है तथा अलौकिक आनन्द का आस्वादन करता हुआ भगवत् धाम को प्राप्त करता है। ब्रज-गोपिकाओं में प्रत्यक्ष दृष्ट इसी उत्तमा भक्ति का सुन्दर वर्णन" उपलब्ध होता है। "भगवत्प्रीति भगवान् की आनन्द-रूपा-ह्लादिनी शक्ति ही है।" किन्तु इन भक्तों की अन्तर्दृष्टि तथा तल्लीनता उन साहित्यिकों को नहीं प्राप्त थी जो प्रधानतया भक्त न होकर अलंकार-शास्त्री थे।

"विघन विनासन है सदा गणपति को शुभ नाम।

लोक - लोक में धाम है लोक - लोक में धाम ॥" (भूपति सतसई)

गणपति की इस प्रकार वन्दना करके ग्रंथारम्भ करने वाले कवि को भक्त की उपाधि नहीं प्राप्त हो सकती। प्रत्यक्षतः गणेश का स्मरण करने के स्थान पर उसके हृदय में दोहे को अनुप्रासमय बनाने की इच्छा विशेष परिलक्षित होती है। ऐसे काव्यकारों के द्वारा भक्ति-तत्व की उपेक्षा स्वाभाविक ही थी; फलतः काव्य पर बाह्य-अलंकरण का प्रभाव बढ़ गया, यहाँ तक कि उपास्य देव केवल नायक रह गए और भक्ति का आध्यात्मिक भाव केवल ऐहिक विलास-वासना तक ही सीमित हो गया। गोपिकाओं के वृन्दावन-गमन में कुसुम-गर ही प्रधान बाधक हो गया। कुसुमावृत सरों के दर्शन ने स्मर-पीडा का उद्दीपन होने लगा।

"पाइ निवट बहु कुसुम सर करत कुसुम सर जोर।

अब वृन्दावन जाइयो सखी कठिन नहि थोर ॥"

(भू० स०, दो० ३९)

फिर भी इतना कहा जा सकता है कि ये कवि, साहित्य-शास्त्री होते हुए भी भक्ति भाव से रहित नहीं थे। एक ओर शृंगार-शिरोमणि नन्दलाल को नायक का रूप देकर यदि उन्होंने मानवीय विलास-क्रीड़ा का वर्णन किया है, तो दूसरी ओर आत्म-तुष्टि के लिए उसी वर्णन को "राधिका कन्हाई सुमिरन को वहानो" भी मान लिया है। इस आत्मतोष में बहुत कुछ सत्य है। कवि आडम्बर द्वारा जनता को धोका नहीं दे रहा है :

"छैन छबीलो छितीशन मे मुख की छवि छाया छपाकर छार है।

आपु गुनी गुन वूझी गुनीन के चारि पदारथ देत न वार है।

है करता करता हूं को कवि बेनी उदारन हूं ते उदार है।

रे मन, नू भरमै न कहूं वह बांगुरी वारो बड़ो रिशवार है॥"

(रस-विलास, वेनी भट्ट, ह० लि०)

सासारिक लालसाओं में भटकते हुए मन के लिए इससे बढ़कर सान्त्वना क्या हो सकती है ? अथवा, एक ओर नायक कृष्ण की विविध लीलाओं का वर्णन करने वाला कवि, दूसरी ओर मर्यादा पुरुषोत्तम भगवान् राम, भगवती दुर्गा, पतितपावनी गंगा अथवा देवादि देव शंकर के सम्मुख अत्यन्त दीनभाव से आत्म-निवेदन करता हुआ दिखलाई पड़ता है।

"जानो न भक्ति न ज्ञान की शक्ति ही दास अनाथ अनाथ के स्वामि जू।

मांगों इतो वर दीन दयानिधि दीनता मेरी चित्त भरो हामि जू।

क्यों बिन नाम के नेह को ब्योर है अंतर्गामि निरतर यामि जू।

मो रसना को रुचै रस ना तजि राम नमामि नमामि नमामि जू॥"

(दास, का० नि० २४८)

वास्तव में यह अकिंचनता का प्रदर्शन तथा आत्मार्पण, छल नहीं है। वरन् यदि यह कहा जाय कि यही इनके हृदय की निश्चल वृत्ति है तो कोई अनुचित बात न होगी।

यद्यपि इन्द्र, वरुण, वृत्र, ऊषा, आदि कितनी ही प्राकृतिक शक्तियाँ, वैदिक काल से ही देव-तुल्य स्वीकार की जा चुकी थी और उनका तदनुकूल वर्णन भी प्राप्त होता है, तथापि भारतीय मूर्ति-पूजा का क्रमिक आरम्भ, पुराण-काल से ही हुआ जान पड़ता है। पंचदेवोपासना के आधार पर हिन्दू-धर्म के प्रमुख देवताओं का विकास दृष्टिगोचर होता है। विष्णु, शिव, शक्ति, सूर्य और गणेश, ये पाँच प्रधान देवता हैं और इनमें से प्रथम तीन के आधार पर खड़े होने वाले, वैष्णव, शैव और शाक्त सम्प्रदाय, हिन्दू समाज के प्रमुख स्तम्भ हैं। गणपति की पूजा, मंगलारम्भ के लिये, प्रायः सब सम्प्रदायों में होती है; हाँ, सूर्य की उपासना का

उतना महत्व अब हिन्दू समाज में नहीं रहा है। अस्तु, अब हम पहले उक्त सम्प्रदायों की उपासना की उत्पत्ति और उनके विकास पर एक संक्षिप्त दृष्टिपात करेंगे।

विष्णु का परिचय हमको वेदों से ही प्राप्त होने लगता है। वहाँ ये एक दयालु देवता के रूप में वर्णित हैं, किन्तु इनको विशेष महत्व नहीं प्राप्त है। ब्राह्मण-काल में इनका महत्व बढ़ता है। कृष्ण का भी कुछ आभास मिलने लगता है। बौद्ध-काल तक कृष्ण ने विशेष महत्व प्राप्त कर लिया था। वैसे तो भक्ति-मार्ग में कृष्ण का समावेश तीसरी शताब्दी ई० पूर्व में ही हो गया था। हरिवंश पुराण में कृष्ण आभीरों के बाल-देवता कहे गये हैं।

बौद्ध धर्म के महायान सम्प्रदाय के प्रभाव के कारण, धीरे-धीरे हिन्दू-धर्म में मूर्ति-पूजा का समावेश होने लगा था। अब तक बुद्ध भगवान् को ईश्वर स्वीकार कर लिया गया था और उनकी मूर्तियों की पूजा होने लगी थी। इसमें कर्म-कांड भी ग्रहण किया गया था। इसी काल में मध्य-देशान्तर्गत, मथुरा के निकट शूरसेन देश के निवासी, वासुदेव नामक सुधारक ने धर्म-सिद्धान्तों में परिवर्तन किए। इन्होंने बौद्धों के समान, ईश्वर की भावना का त्याग नहीं किया वरन् ईश्वरवादी बने रहे। ये ईश्वर को व्यक्तिरूप, इष्टदेव (Personal God) मानते रहे; दूसरे, इन्होंने ज्ञान और उपासना के स्थान पर भक्ति को प्राधान्य दिया। कर्म-कांड का त्याग तो नहीं हुआ किन्तु हिंसा-पूर्ण यज्ञों में विश्वास नहीं रखा गया। महापुरुषों के आदर्शों पर चलने के कारण ये सब सुधार, सरलता के साथ ग्रहण किए जा सके। यह परिष्कृत-धर्म वासुदेव या भागवत धर्म कहा गया।

महाभारत के शान्ति पर्व में कहा हुआ नारायणी धर्म भी यही है। श्री मद्भगवद्गीता में इस धर्म के दार्शनिक विचारों का पूरा विकास मिलता है। आगे चलकर यही वैष्णव-धर्म हुआ। वसुदेव, कृष्ण के पिता का नाम था, अतः वासुदेव और कृष्ण को एक मानने की भावना का प्रचार भी आगे चलकर हो गया। इस काल में रामायण और महाभारत के राम और कृष्ण हमारे सम्मुख, चौर महापुरुषों के रूप में ही आते हैं, अवतारों के रूप में नहीं।

हम कह चुके हैं कि हरिवंश पुराण में कृष्ण, आभीरों के बाल देवता के रूप में आ चुके थे। आगे, पुराणों की रचना के साथ-साथ विष्णु, शिव आदि की उपासना-पद्धति में बहुत कुछ परिवर्तन हो गया। पुराणों की कथाओं में वर्णित देवताओं की मूर्तियाँ बनाकर बुद्ध के समान पूजित होने लगीं। इन देवताओं को स्थायी रूप देने के लिए इनके अवतारों की कल्पना की गई; राम और कृष्ण इनमें प्रधान रहे। स्वर्ग के रूप में अनन्त, आदर्श-लोक की कल्पना

भी की गई और अहिंसा का सिद्धान्त सर्वमान्य रहा। इस प्रकार पुराणों और बौद्ध-धर्म के आधार पर विष्णु के अनेक अवतारों की पूजा आरम्भ हो गई। श्री मद्भागवत् ने भक्तों का ध्यान चौबीस अवतारों की ओर आकर्षित किया था। इनकी पूजा भी अनेक रूपों में होने लगी थी। विभिन्न आचार्यों के आधार पर देवताओं की मूर्तियों में भी थोड़ा बहुत विभेद स्थापित हो गया और देव-मूर्तियों के नाना वर्ण, नाना वेशों की कल्पना कर ली गई। वीर-पूजा की भावना ने भी इस बहुदेवोपासना को प्रोत्साहित किया था और यह सम्पूर्ण विकास, भक्ति के आधार पर ही हुआ था।

इस विकास-क्रम का प्रत्येक अंश, प्रायः यथातथ्य रूप में, हमारे अवध के कवियों में पाया जाता है। स्वयं विष्णु का वर्णन कवियों द्वारा अधिक नहीं हुआ तथापि गजेन्द्र-मोक्ष जैसी बहु-प्रचलित कथाओं को लेकर उनकी महिमा का थोड़ा-बहुत वर्णन कविगण करते हैं।

“दीन पुकारत बेनी प्रवीन ज्यों, दीन दयाल जू त्यों सुनि लीन्ही,
जोरे खरी कमला सी तिया कर, ताहि न ता दिन रंचक चीन्ही।
पाइ पयादे चले गये घाइ तहाँ बनिता सुतऊ तजि दीन्ही,
वार न कीन्हीं पत्नी भरि की हरि ग्राह ते वारन वारन कीन्ही॥

(न० त०, पृ० ७०)

राम-कृष्ण का महापुरुषत्व, दशावतार अथवा चौबीस अवतारों के मध्य में इनका चित्रण तथा देवता-रूप में इनकी उपासना, अनेक कवियों द्वारा वर्णित हुई है। दासजी ने दशावतार का दीन-प्रतिपालक रूप में इस प्रकार वर्णन किया है :

“मच्छ हँ कै वेद काढ्यो कच्छ हँ रतन काढ्यो,
कोल हँ कै गोलरद राख्यो सविलास है।
बावन हँ इन्द्र कै नृसिंह प्रह्लाद राख्यो,
कीन्ह्यो हँ द्विजस जाहि छिति छत्र मास है।
राम हँ दसासि वंश कान्ह हँ सँहारयो करं,
बोध हँ कै कीन्ह्यो जिन सावक प्रकास है।
कलिकी हँ रापे रहे हिन्दूपति पति दै,
मलेश हति मोश गति दास ताको दास है॥”^२

(शृ० नि०, ह० लि०)

महापुरुषत्व इनके शौर्य में ही दृष्टिगत होता है, चाहे वह दूरता युद्ध की हो चाहे दया, दान, धर्म आदि की। राम-विषयक ऐसे चित्रण, कृष्ण के चित्रणों

से अधिक प्राप्त होते हैं। निम्नलिखित उदाहरण में विष्णु भगवान् की प्रधानता, उनके अवतारों का पौरुष तथा उनका देवत्व बहुत कुछ व्यक्त होता है :

“हृं नरसिंह महा मनुजाद हृन्वी प्रह्लाद को संकट भारी,
दास विभीषण लंक दयो जिन रवः सुदामा को सपति सारी।
द्रोपदी चीर बढायो जहान में पाण्डव के जस की उजियारी,
गविन को सनि गवं बहावत दीननि को दुरा श्री निरधारी ॥”

(का० नि०, दास, पृ० १६७)

वैष्णव-धर्म के प्रमुख आचार्य १२ वीं से १३ वीं शताब्दी विक्रमीय के बीच हुए। इनके द्वारा भक्ति का पूर्ण विकास हुआ। श्री मद्भागवत् की रचना इसके पूर्व हो चुकी थी। निम्बार्काचार्य ने कृष्ण के साथ राधा की भक्ति को भी समाविष्ट किया। राधा का नाम गाथा-सप्तशती में प्राप्त होता है। गाथा-सप्तशती विद्यमानादित्य के शासन काल में बनी थी, अतः उसका समय अब से लगभग दो हजार वर्ष पूर्व पड़ता है। अस्तु, ४थं श० ई० में राधा की अनेक प्रकार की श्रद्धाओं का वर्णन कृष्ण के साथ संयुक्त हो चुका था और उसका प्रचुरता से वर्णन होने लगा था। ऐसा अनुमान किया जाता है कि ये आर्यों के पूर्व की कोई प्रेम की देवी रही होंगी। सम्भवतः इनका सम्बन्ध भी अभीर जाति से रहा होगा, अतः कृष्ण के साथ इनका सम्बन्ध जुड़ गया और इस प्रकार राधाकृष्ण की सम्मिलित लीलाओं का गान आरम्भ हुआ। भक्ति-मार्ग के आरम्भ से पूर्व ही यह हो चुका था।

राधाकृष्ण की इस भक्ति का चरम विकास चैतन्यदेव में मिलता है। वे प्रेम, भक्ति के आधार को ही प्रधान मानते थे। उनकी भक्ति रागानुगा थी। चैतन्य ने राधा में परकीयत्व-भाव को माना। यद्यपि उन्होंने समाज में परकीय भाव का निषेध किया तथापि भक्ति के लिए परकीयत्व को श्रेष्ठतम स्वीकार किया। भक्त, परकीय भाव से भगवान् से प्रेम करे। उनके अनुयायी श्री रूप गोस्वामी ने अपने ‘उज्वल नीलमणि’ नामक ग्रंथ में, श्री राधा जी को कृष्ण की स्वरूपाह्लादिनी शक्ति माना है, इसलिए वस्तुतः वे स्वकीया हैं, परकीया नहीं। कृष्ण सत्-चित्-आनन्द रूप है। इसमें राधा का अंश ‘आनन्द’ है। “पुरुष रूप ईश्वर के साथ जो स्त्री रूप है वह अद्वैत वैष्णव-सम्प्रदायों के अनुसार उसी की वशवर्तिनी शक्ति है। भगवान् और उसकी महाशक्ति दोनों अभिन्न हैं; एक के ही दो रूप हैं।”^१ अतः वे कृष्ण का ही एक अंश होने के कारण स्वकीया हैं,

१. अष्टछाप और बल्लभ-संप्रदाय, भाग २, डा० दीनदयालु गुप्त, पृ० ५९९

परकीया नहीं। फिर भी उनका प्रेम, कृष्ण के प्रति, परकीय भाव का है जिसमें विरहानुभूति अत्यन्त तीव्र है। चैतन्य स्वयं ऐसी ही भक्ति करते थे।

इस प्रकार निम्बार्क द्वारा प्रचारित दार्शनिक रहस्यवाद में राधा की मधुर कल्पना का समावेश हो गया और इसी का प्रभाव आगे आनेवाले कवियों पर बहुत कुछ पड़ा। बंगाल में शक्ति-पूजा का प्रचार था ही, दक्षिण की भक्ति आकर इसमें सम्मिलित हो गई और प्रकृति-पुरुष की भावना के कारण, कृष्ण के साथ राधा की कल्पना कर ली गई। इस प्रकार बंगाल की, स्त्री-रूप, आदि-शक्ति, राधा के कलेवर में अवतीर्ण हुई। यों, राधा यद्यपि पहले प्रकृति के रूप में ही स्वीकृत हुई थी, तथापि आगे चलकर इनको आत्मा के रूप में भी स्वीकार किया जाने लगा और आत्मा का यह रूपक, गोपियो के विकास की भावना का कारण बन गया। इस प्रकार साम्प्रदायिक तथा धार्मिक दृष्टि से यह सम्पूर्ण शृंगार-लीला केवल रूपक के रूप में ही हमारे सम्मुख आती है।

उक्त रूपक को हिन्दी कवियों के सम्मुख सागोपांग रूप में लाने का श्रेय सर्वप्रथम कविवर सूरदास को है। यद्यपि बल्लभाचार्य ने बाल-लीला की ओर अधिक ध्यान दिया था और कृष्ण का बाल-रूप ही उनके इष्टदेव के रूप में प्रतिष्ठित था, तथापि गोस्वामी विट्ठलनाथ के समय में उस सम्प्रदाय में किशोर-लीला का भी समावेश हो गया।

सूर के समय में वृन्दावन में राधा-कृष्ण की लीलाओं का गान मुक्त-कंठ से होने लगा था। “राधा को समान रूप से आठों (अष्टछाप के) भक्तों ने कृष्ण की विवाहिता पत्नी रूप में चित्रित किया है।”^१ दार्शनिक रूपक, सूर के काव्य में शृंगार के आवरण में पूर्णतया आवृत है और भावी शृंगार-काल के कवियों के पथ-प्रदर्शन में वह बहुत कुछ सहायक हुआ है, इसमें सन्देह नहीं।

यह स्पष्ट है कि सूर के काव्य में, दार्शनिक और साम्प्रदायिक दृष्टि से जितना यह रूपक स्पष्ट है उतनी ही शृंगार-भावना भी। किन्तु सूर के विषय में यह बात भी स्मरण रखने की है कि वे धर्म-प्रचारक की अपेक्षा कवि अधिक थे। उनमें पांडित्य की अपेक्षा भक्ति की अनुभूति गहरी थी। पुष्टि-मार्गीय होते हुए भी उनमें साम्प्रदायिकता की अपेक्षा भक्ति-भावना विशेष प्रबल दिखलाई पड़ती है। उनका सम्पूर्ण काव्य भक्ति के सभी अंगों का प्रतिपादन, मण्डनात्मक ढंग से करता है। उसमें भक्ति-पंचरस के पांचो अंग, शान्त, दास्य, सख्य, वात्सल्य और शृंगार, व्यापक रूप से सम्मिलित दिखलाई पड़ते हैं। हाँ, पुष्टिभाग से

१. अष्टछाप और बल्लभ सम्प्रदाय, भा० २, डा० दीनदयालु गुप्त, पृ० ६२६

विशेष सम्बन्ध रखनेवाले, शृंगार, वात्सल्य और सख्य भावों के पद विशेष रूप से प्राप्त होते हैं। यह किसी सीमा तक साम्प्रदायिकता का प्रभाव कहा जा सकता है। किन्तु साधारण दृष्टि से देखने पर सूर के पदों में साहित्यिकता, भावुकता और कला के मनोरम दर्शन होते हैं। इन गुणों के कारण काव्य में लौकिकता भी विशेष आ जाती है, यही कारण है कि आगे आनेवाले कवियों ने विशेषतः सूर को शृंगारी रूप में ही देखा और अपनी काव्य-रचना के लिए पथ-प्रदर्शक के रूप में ग्रहण कर लिया। अपनी विलास-वासना की दृष्टि से देखते हुए उन्होंने सूर की दार्शनिकता की तो उपेक्षा की और केवल काव्य-शास्त्र के अंगों को ग्रहण कर लिया। इसमें सन्देह नहीं कि शृंगारी कवियों के लिये सूर अवश्य ही एक सुदृढ़ और व्यापक पृष्ठ-भूमि प्रदान कर सके। रस-राज शृंगार का उन्होंने व्यापक वर्णन किया। रागात्मकता को केवल दाम्पत्य प्रेम तक ही सीमित न रखकर उन्होंने वात्सल्य और सख्य तक उसके क्षेत्र को विस्तृत किया। अतः उनके काव्य में प्रमुख रस शृंगार ही है, जिसके दोनों रूप, संयोग और वियोग, सारे काव्य में विस्तारपूर्वक वर्णित हैं।

राधाकृष्ण के प्रेम-विकास में नायक-नायिका-भेद का पर्याप्त प्रभाव देख पड़ता है। विभावों का भी शास्त्रीय ज्ञान सूर को था, ऐसा उनके काव्य से प्रत्यक्ष आभास मिलता है।

वृन्दावन के रमणीय वर्णन में ऋतुवर्णन भी आता है जो उद्दीपन रूप में प्रयुक्त हुआ है। विलास-लीलाओं में अनेक हाव-भावों का भी वर्णन प्राप्त होता है। अलंकारों का प्रयोग बहुत कुछ स्वाभाविक रूप में मिलता है। यद्यपि कूट के पदों में चमत्कार-प्रवृत्ति तथा अस्वाभाविकता भी मिलती है किन्तु इसका कारण संस्कृत के चमत्कारवादी कवियों का प्रभाव कहा जा सकता है। पुष्टि-मार्ग की उपासना स्वयं कलात्मक थी। शृंगार, अलंकरण उसके प्रधान साधन थे, सौन्दर्य का उसमें महत्वपूर्ण स्थान था, इसी कारण सूर में भी हमको पर्याप्त अलंकरण, सौन्दर्य-साधना आदि के दर्शन होते हैं। रस-परिपाक भी सूर ने सांगोपांग किया है; नखशिख, दूतीवर्णन, सात्विक भाव आदि काव्य के शास्त्रीय अंग, पग-पग पर दृष्टिगोचर होते हैं। संचारी भावों का सूक्ष्म तथा विस्तृत वर्णन सबसे अधिक मिलता है; हर्ष, विपाद, अमर्ष, वितर्क, उत्कण्ठा, जड़ता, आवेग आदि कितने ही संचारी भावों का सूक्ष्म तथा विस्तृत वर्णन देखकर सूर की गहरी पंठ का पता चलता है। भ्रमरगीत ऐसी सूक्ष्मताओं का कोश ही है। उक्त सब परिस्थितियों के सहित, सूर, शृंगारी कवियों के सम्मुख उपस्थित थे। उन कवियों ने उन्हें अपनी दृष्टि से देखा और अपने साधों में ढाल लिया।

कृष्ण वही रहे, उनकी गोपिकाएँ, लीलाएँ भी ज्यों की त्यों चलती रही, केवल भक्ति-भावना की आध्यात्मिकता के स्थान पर ऐहिकता तथा विलास-वासना ने अपना प्रभुत्व जमा लिया। इस प्रकार कृष्ण के शृंगारी रूप ने अपनी रसात्मकता तथा लौकिकता के साथ सम्पूर्ण उत्तरी भारत के साहित्य क्षेत्र पर अपना प्रभुत्व जमाया। सामयिक प्रवृत्तियों के अनुसार जनता मर्यादावाद की ओर इतनी उन्मुख नहीं होना चाहती थी, जितनी रसवाद की ओर; फलतः कृष्ण का आदर्श साहित्य क्षेत्र में स्थापित हो गया और अवध जैसे केन्द्र में भी, जहाँ मर्यादा-पुरुषोत्तम राम अवतीर्ण हुए थे और जहाँ के प्रत्येक निवासी ने अपने को उनके व्यक्तित्व में तन्मय कर देने का प्रयत्न किया था, वहाँ भी साहित्य क्षेत्र में कृष्ण की ही रूप-माधुरी का गान होने लगा। केवल सत्तनाम का आश्रय ग्रहण करनेवाले अथवा रामनाम के साधन से ही भगवद्भजन करने वाले जगजीवन भी मुरली की मधुर स्वर लहरी की उपेक्षा न कर सके, उन्हें भी उस मुरलीवाले की खोज में वियोगात्मक उद्गार व्यक्त करने पड़े :

“कहाँ गयो मुरली को बजायो, कहाँ गयो रे ॥ टेक ॥

एक समय जब मुरली बजायो, सब सुनि मोहि रह्यो रे।
जिनके भाग भये पूर्वज के, ते वहि संग रह्यो रे ॥१॥

इससे साहित्य-क्षेत्र में कृष्ण के व्यापक प्रभाव का अनुमान किया जा सकता है। यह दूसरी बात है कि जीवन की गम्भीर परिस्थितियों को लेकर जनता राम के ही गीत गाती रही और राम उसके इष्टदेव बने रहे।

वाल्मीकीय रामायण में राम, अवतार न होकर आदर्श मानव के रूप में ही हमारे सम्मुख आते हैं। नारद ने वाल्मीकि से उनको सर्वगुण सम्पन्न, महाकाव्य के उपयुक्त नायक कहा है।^१ श्री मद्भागवत् में यही राम विष्णु के अवतार रूप में आविर्भूत होते हैं। साक्षात् ब्रह्मस्वरूप भगवान् हरि अपने अशाश से राम, लक्ष्मण, भरत और शत्रुघ्न का रूप धारण करते हैं।^२ इस प्रकार राम के

१. “बहवो दुर्लभाश्चैव ये त्वया कीर्तिता गुणाः ।

मुने वक्ष्याम्यह बुद्ध्वा तैर्युक्तः श्रूयतां नरः ॥७॥

इक्षाकुवंश प्रभवो रामो नाम जनै श्रुतः । .. ८”

वाल्मीकि रामायण (बाल० १)

२. तस्यापि भगवानेप साक्षाद्ब्रह्ममयो हरिः ।

अणांशेन चतुर्धात्पुत्रत्वं प्राथितः सुरैः ।

राम लक्ष्मण भरत शत्रुघ्ना इति सप्तया ॥२॥ (श्रीमद्भागवत् स्क० ९, अ० १०)

गम्भीर मानव-चरित्र को, उपयुक्त देवत्व-पद प्राप्त हो जाता है। तुलसी इसके साक्षी हैं। इन्हीं के द्वारा प्रतिष्ठित राम का स्वरूप आज भी समाज में पूजित है। सुखदेवजी ने तुलसी के आदर्श राम को विष्णु के अवतार तथा लोकरक्षक अलौकिक महापुरुष के रूप में देखा है :

“राम राम रघुनन्दन देवा । वीरभद्र मम मानहु सेवा ।

जानुकी रवन जै जगदीशा । युद्ध वीर विजई भुज बीसा ।

स्पष्ट है कि इस दृष्टिकोण में प्राचीन परम्परा अविच्छिन्न रूप से विद्यमान है।

रामोपासना का प्रचार रामानुजाचार्य द्वारा, लगभग ११ वीं शताब्दी ई० में आरम्भ हुआ। इस सम्प्रदाय में नियम-बन्धन कठोर थे और आदर्शवाद ऊँचा था। एक अग्नेज विद्वान् के अनुसार रामोपासक सम्प्रदाय में बौद्ध-धर्म की दया और त्याग भावना विद्यमान है। पशु-जीवन के लिये भी उसमें कोमलता को स्थान है।^१ किन्तु कठोर नियमों के कारण उक्त गुणों का विकास पर्याप्त मात्रा में तब तक नहीं हो पाया जब तक रामानन्द ने नियम-बन्धन को पर्याप्त शिथिलता न प्रदान की और कबीर ने उनका अधिकांश में उल्लंघन न किया। फिर भी रामोपासना के प्रधान लक्षण, मर्यादा-मार्ग के अनुसरण में ही दृष्टिगत होते रहे। भक्त-मण्डली राम के उसी पतितपावन स्वरूप को अपनाती रही और उनके सम्मुख आत्मनिवेदन करती हुई, दास्य-भाव से कृपा-कोर की अभिलाषा करती रही। मौलिक रूप से रामोपासना का यही स्वरूप रहा। जनता इसी आदर्श को लेकर राम की पूजा करती रही।

राम की उपासना में श्रृंगार-भाव को स्थान नहीं है। कृष्णोपासना से वह गम्भीर और संयत है। समाज की मर्यादा के समान ही व्यापक तथा विस्तृत होने के कारण, जीवन के विभिन्न क्षेत्रों में उसका प्रवेश हो गया। जन्म से लगाकर मृत्यु तक होने वाले सम्पूर्ण संस्कारों में अवध प्रदेश में राम ही आदर्श माने जाने लगे थे। फलतः प्रत्येक माता कौशल्या, प्रत्येक पिता दशरथ, तथा प्रत्येक भाई, भरत, लक्ष्मण अथवा शत्रुघ्न के पद पर आसीन हो गया। वधुएं सीता के समान होने का आशीर्वाद पाने लगीं। जनता का जीवन राममय हो गया। आदर्श होकर भी राम उसके आत्मीय हो गये। आदर्श की सफलता का यह बहुत बड़ा लक्षण है।

किन्तु कृष्ण के रसिक-जीवन की छाप, राम के इस गम्भीर चरित्र पर भक्तों

१. इम्पीरियल गजेटियर्स आफ इण्डिया (१९०७-०९) रेलिजन्स, टब्लू क्रुक्, पृ० ४२४

ने न लगाई हो, ऐसा नहीं हुआ। राम के पूर्ण आदर्श को और भी अधिक सर्वांगीण बनाने के प्रयत्न में कुछ रसिक भक्तों ने उनको कृष्ण का रूप भी प्रदान कर दिया। अयोध्या के महन्तों ने इसमें सहयोग दिया। “चित्रकूट की भावना वृन्दावन के रूप में की गई और वहाँ के कुंज भी ब्रज के से श्रीडाकुंज माने गये।”^१ होती सबधी निम्नलिखित पद में मर्यादापुष्पोत्तम राम के कटाक्षपात का वर्णन करते हुए कवि ने उस महान् चरित्र को एक हलकेपन में डुबो दिया है। न तो राम की रसिकता ही प्रमाणित हो पाती है और न पाठक के हृदय में अतिरिक्त-श्रद्धा का ही उद्रेक होता है। केवल कवि की विशेष प्रवृत्ति-धारा अवश्य लक्षित हो जाती है।

“पिचकारि तिहारी रगदारलला जनि डारी मो पै ।
सी उपजावत कप बढ़ावत रहत न देह संभार ॥
रसिक पिया दृग चोट चलावत सुन्दर राजकुमार ॥”

(पद्मस्तु पदावली, रसिक अलि)

इतना ही नहीं, वरन् कुछ सीमा का उल्लंघन करनेवाले भक्तों ने भगवान् राम की मर्यादा को बिल्कुल ही तिलाजलि दे दी और इनका गगन शृंगार वर्णन करने लगे। “नीवी करपत वरजति प्यारी” और “पिय हमि रस रस कंचुकि खोले” जैसे कथनों द्वारा राम-सीता की रति का वर्णन किया जाने लगा और राम के पवित्र नाम पर छींटे उछाले गए। किन्तु यह स्पष्ट है कि यह रामोपासना का यथार्थ रूप नहीं है। सर्व-सम्मत दृष्टि में राम की पूजा सात्विक तथा आदर्शमय है। राम दशरथ-भुत भी है और परब्रह्म भी; साकार भी हैं और निराकार भी; व्यक्ति भी है और प्रतीक भी। यह राम, भारतीय जनता के अवलम्ब है, जीवन के प्रत्येक मार्ग के सम्बल हैं। इस प्रकार यह उपासना मौलिक रूप में आज भी प्रचलित है। यह दूसरी बात है कि शृंगार-प्रधान भक्त कवियों का थोड़ा बहुत प्रभाव इस धारा पर भी पड़ा हो। इस प्रकार रामकाव्य की भक्ति-भावना, जो मर्यादा से ही संचालित थी, कुछ निर्वल पड़ गई और उसमें ऐहिकता की झलक आ गई, क्योंकि “पहले के महात्मा लोग विशेष त्यागी निर्विकार तथा विरक्त थे; अतः इनकी रचनाओं में भक्ति का प्राधान्य देख पड़ता है, परन्तु आगे चलकर विकारी कवियों द्वारा भक्ति का तिरोभाव हो गया, और भाषा साहित्य में भक्तिहीन शृंगार रस ने बल पाया।”^२ यही

१. इतिहास, पं० रामचन्द्र शुक्ल, पृ० १७२

२. हिन्दी साहित्य का इतिहास, “मिथवन्धु”, पृ० १११

कारण है कि हृदय में रामभक्ति की भावना होते हुए भी दास जैसे कवि ने राम को एक सम्राट की श्रेणी में रखकर उनकी तलवार, उनके वैभव आदि का वर्णन अधिक विस्तार के साथ किया, फिर भी ऐसा नहीं कहा जा सकता कि उनका हृदय भक्ति से दून्य था क्योंकि दूसरी ओर भगवान् राम की असीम दयालुता और प्रणत-वत्सलता पर अटल श्रद्धा भी उसी कवि के काव्य में दृष्टि-गत होती है। संक्षेपतः रामभक्ति की जो धारा मर्यादावाद को लेकर चली आ रही थी वह प्रायः ज्यों की त्यों बनी रही, उसमें समय के अनुसार परिवर्तन हुए अवश्य, किन्तु उनका प्रभाव व्यापक तथा स्थायी नहीं हुआ।

भगवान् शंकर की उपासना का महत्व समाज में वैष्णवोपासना से किसी प्रकार कम नहीं रहा है। शैव-वैष्णवों का जो संपर्क, श्रृंगारकाल की काव्य रचना आरम्भ होने के पूर्व चल रहा था उसका आभास हमको तुलसी के काव्य द्वारा मिल ही जाता है, अतः यह भी निश्चित हो जाता है कि धर्म-क्षेत्र में दोनों समान प्रतिद्वन्द्वी अवश्य थे। शैवोपासना भी वेद-काल से आरम्भ हुई थी। “ऋग्वेद में रुद्र, शिव तैंतीस देवताओं में से थे” और “हानिकर अधिक थे।”^१ “रुद्र भयानक देवता है और वह मरुत का पिता है” “भयानक गर्जन वाले आंधी तूफान” से इसका अभिप्राय लिया गया है। “उपनिषदों में काली, कराली आदि नाम उन भयानक बिजलियों के हैं जो रुद्र (तूफान) के साथ गर्जन तर्जन से आती हैं”^२ अतः यह स्पष्ट है कि रुद्र का स्वरूप ऋग्वेद में भयप्रद तथा हानिकर ही विशेष रूप से चित्रित किया गया है। यद्यपि “यह भी देवता विष्णु की तरह वेद में छोटा सा ही देवता है।”^२ अथर्व वेद में रुद्र का महत्व बढ़ गया है; वे समस्त संसार के स्वामी माने जाने लगे। सेतों तथा चोर-डाकू, ठगों के भी वे स्वामी कहे जाने लगे। अथर्व वेद में वे भव, शर्व, पशुपति, भूतपति आदि कहे गये और साथ ही साथ उनका शिवत्व भी प्रकट हुआ। एक ओर तो वे भयप्रद हैं और दूसरी ओर प्रार्थना करने पर “शिव” कल्याणकर, कृपालु भी। वास्तव में शिव की उपासना, मानव-समाज के ऊपर प्रकृति के व्यापक प्रभाव की छाप को व्यक्त करती है। अनवरत, कठोर परिवर्तन, विध्वंस का आभास इस उपासना के रूप में मिलता है। साथ ही साथ शक्ति-संयुक्त शिव की उपासना में उनका सृष्टि-निर्माता रूप भी व्यक्त होता है। लिंग-पूजा इसी सृष्टि-उत्पादक रूप की उपासना है।

१. धर्म-तत्व, मिश्रवन्धु, पृ० ३३

२. वेद और उनका साहित्य, चतुरसेन शास्त्री, पृ० ६३

महाभारत में शिव का प्रभाव बहुत कुछ स्थापित हो गया था, जैसा स्थान-स्थान पर उनके पूजा-वर्णन से व्यक्त होता है। आगे चलकर इस प्रभाव में और भी वृद्धि हुई। सातवीं-आठवीं शताब्दी भारतीय-दर्शन के इतिहास में विशेष महत्वपूर्ण है। प्रसिद्ध मीमांसक कुमारिल भट्ट का जन्म इसी युग में हुआ। कुमारिल ने बौद्धों और जैनों के दर्शन का प्रबल खंडन किया। आचार्य शंकर स्वामी भी इसी युग में हुए जिन्होंने अद्वैत वेदान्त की स्थापना की।

“आचार्य श्री विद्या के उपासक परम सिद्ध पुरुष थे। इसी कारण आप भगवान् शंकर के अवतार माने जाते हैं।”^१ इन्होंने स्मार्त सम्प्रदाय की स्थापना की और इन्हीं के द्वारा शिव की उपासना का प्रचार हुआ। यद्यपि उस समय यह उपासना अधिकतर निम्नश्रेणी के लोगों में ही प्रचलित हुई थी किन्तु सम्भवतः इनकी उपासना की सरलता, “आशुतोष” भावना ने इसे अधिक लोक-प्रिय बना दिया। यहाँ तक कि भारतीय ग्रामों में शिव की उपासना ने प्रमुख रूप धारण कर लिया। डब्लू० ऋक महोदय, पाश्चात्य विद्वान् ने अपने भारतीय-धर्म-विषयक लेख में लिखा है कि “छोटे से छोटा कोई ही गाव होगा जहाँ शिव की उपासना के लिए (कम से कम) एक मठिया न हो।”^२

अथर्व वेद में स्त्री-देवताओं की भी कल्पना मिलती है। शक्ति की भावना दृढ़ होती दिखलाई पड़ती है। वे देवताओं की सहायिका शक्ति के रूप में, उनके साथ निर्माण अथवा विध्वंस का कार्य करती हुई दिखलाई देती है। इसी आधार पर आगे चलकर तन्त्र-साधना की नींव पड़ी। किन्तु यह शक्ति-पूजा आर्योत्तर जातियों से उत्पन्न हुई थी। विन्ध्य की पहाड़ियों के बीच निवास करनेवाली कुछ जातियाँ दुर्गा की पूजा करती थीं। यह दुर्गा विध्वंस की देवी मानी जाती थी और इनकी पूजा के मूल में भय की प्रेरणा विशेष थी। उच्च आर्यों में शिव भी संहारक देवता थे, अतः जब आर्य उक्त अनार्यों के सम्पर्क में आये तब उन्होंने दुर्गा की उपासना को अपनाया और उनका संबंध शिव से जोड़ दिया। “उमा” नाम से उनका नवीन नामकरण भी हो गया। यही उमा आगे चलकर ऋग्वेद की रुद्राणी, भवानी आदि की परम्परा में सम्मिलित हो गई।^३ इस प्रकार शिव और शक्ति की उपासना आरम्भ हुई। परन्तु शक्ति संबंधी काव्य अवध के कवियों में प्रचुर नहीं है। अवध के कवियों में अधिकतर यह उपासना

१. भारतीय दर्शन, बलदेव उपाध्याय, पृ० ४५५

२. इम्पीरियल गेजेटियर्स, रेलिजिन्स, डब्लू ऋक, पृष्ठ ४२१।

३. हमारा देश, डा० सत्यनारायण पी-एच्० डी०, पृ० १०-१२।

भगवान् शंकर के सान्निध्य से ही प्राप्त होती है। भगवान् शिव की शक्ति-रूप में ही देवी का उल्लेख प्राप्त होता है। दास जी ने इसी आर्या शक्ति के चरणों की वन्दना इस प्रकार की है :

परमेश्वरी परसिद्ध है पशुनाथ की पवित्री प्रियो ।
परचंड चाप चढ़ाइ कै पर सैन छय पल में कियो ।
खल छै करी सब कोइ कहै सरि जाहि को न कहूं दियो ।
पद पद्म चारु मुध्याइ कै करि दास छेम दसो दियो । ६५।

(दास, का० नि०, पृ० २)

अन्य कवियों ने भी जहाँ-तहाँ सूत्र रूप में देवी का स्मरण मात्र कर लिया है।

पुराणों द्वारा शिव के योगी, साधक, आत्मज्ञानी रूप का विकास हुआ, इनकी उपासना से संबंध रखनेवाले अनेक सम्प्रदायों में इसी कारण बड़ी कठोर साधना को महत्व दिया गया है। अघोर-मथ आदि ऐसे ही सम्प्रदाय हैं जिनमें श्मशान सिद्धि और निर्लिप्तता के भाव एक साथ दृष्टिगत होते हैं। भूत-पिशाचों विषघ्न जीवों का स्वामित्व, श्मशान-निवास भी शिव की कठोर साधना को व्यक्त करता है। "शैवों के अन्य दो सम्प्रदाय, कापालिक और कालामुख, के अनुयायी शिव के भैरव और रुद्र रूप की उपासना करते हैं। इस सम्प्रदाय के माननेवाले मनुष्य की खोपड़ी में खाते हैं, श्मशान की राख से शरीर मलते तथा उसे खाते भी हैं, एक डडा और शराब का प्याला अपने पास रखते हैं और पात्रस्थित देवता की पूजा करते हैं। इन बातों को इहलोक और परलोक में इच्छापूर्ति का साधन समझते हैं।" अवध के कवियों ने भी अपने काव्य में इनको चित्रित किया है। सुखदेव जी द्वारा किया हुआ यह वर्णन बहुत कुछ परम्परागत है।

“जिन हनिअ अनंग सिर धरि गंगा सोभता सीमन्त सखी ।
त्रिपुरारि त्रिलोचन भव भय मोचन नवंता भू धार धसी ॥
व्रत सर्प विभूषा पति पिपूषा राजै माला मुंड गरे ।
शिव शिव शिव शंकर असुर भयंकर रक्षौ गौरी अंग धरे ॥

(वृ० वि०, ह० लि०, सुखदेव, पृ० १५)

शिव का यही पौराणिक अद्भुत रूप, समाज में पूजित होता रहा है। इनकी भक्ति में रूप की विलक्षणता के कारण हास्य का समावेश भी थोड़ा बहुत हो गया है। कहीं-कहीं पर तो भक्ति के आवेश में आकर भक्तों ने इन

पर व्यंग-वाणों की बौद्धार भी की है। मैथिल-कोकिल विद्यापति से समाकर शृंगारकालीन कवि वेनी, दास आदि तक ने इस प्रकार का व्यंग्य-काव्य शंकर के विषय में लिखा है। यह काव्य वक्रता-पूर्ण शैली का सुन्दर उदाहरण प्रस्तुत करता है। इस प्रकार यह प्रकट होता है कि अब से कई सौ वर्ष से आरंभ होने वाली शिव की पौराणिक उपासना ही प्रायः अविकृत रूप में समाज में निरन्तर प्रचलित रही है और समय-समय पर कवियों ने प्रधानतः भक्ति और हास्य के आलम्बन-स्वरूप उनका उपयोग किया है।

शिव के साथ-साथ गंगा की उपासना भी समाज में प्रचलित हुई। शिव-शीर्षवासिनी के रूप में अथवा स्वतंत्र रूप में इनकी उपासना प्रचलित हुई। ऋग्वेद में गंगा का महत्त्व सर्वोपरि नहीं जान पड़ता है, यद्यपि गंगा का उल्लेख उसमें प्राप्त होता है। ऋग्वेद में सरस्वती नदी विशेष महत्त्वशालिनी जान पड़ती है। "जिस समय गंगा और यमुना का भरत खण्ड में प्रवाह नहीं हुआ था उस समय सरस्वती नदी ही भारतवर्ष की सर्व-प्रधान नदी थी। इसका प्रवाह अत्यन्त विस्तीर्ण और प्रबल था। ऋग्वेद के षष्ठ और सप्तम मण्डल में सरस्वती का वर्णन है।" ^१ किन्तु पौराणिक काल तक आते-आते सरस्वती का यह महत्त्व समाप्त हो गया। "सरस्वती नदी महाभारत के काल में नष्ट हो चुकी थी।" ^२ इसी के बाद गंगा का महत्त्व आरम्भ हुआ प्रतीत होता है। गंगावतरण की पौराणिक कथा ने गंगा की पवित्रता का साका स्थापित कर दिया और उन्हें शंकर की चिरसंगिनी बना दिया। इस प्रकार गंगा पाप-नाशिनी मुक्ति-दायिनी के रूप में समाज में प्रवाहित हुई और साहित्य ने उनके इन गुणों को आलम्बित रूप में अपनाया। आज भी गंगा का यही परम्परागत रूप सर्व-ग्राह्य है। अवध के शृंगारी कवियों ने अपने भक्ति-भाव या आत्मगतानि के क्षणों में इनकी पर्याप्त स्तुति की है। इनका मुक्ति-दाता रूप कवियों ने बड़े ही धमत्कार-पूर्ण ढंग से चित्रित किया है। एक ओर तो ये तत्काल गति देकर अपनी अद्भुत शक्ति की महत्ता स्थापित कर देती हैं, दूसरी ओर यमराज और उनके दूतों की दुर्दशा और अगहामता दिखलाकर विनोद के साथ-साथ अलौकिकता और देवत्व का प्रदर्शन करती हैं। वेनी ने इस प्रकार इनका माहात्म्य वर्णित किया है :

“क्षीत्रिए शंभु दियो अधिकार जो जातना दायक जात है रुठे।

जाग न जोग औ पाद सजोग चलै गुरलोक देसाय अगूठे।

१. वेद और उनका साहित्य, चतुरमेन, पृ० ५५

२. वही, पृ० ५७

वेनी कष्ट कहिये की नहीं सुनी भापीरथी के नियाय अनूटे ।
कागद सांचे लिगे जम के परयाह में वैठि करै सय झूटे ।”

(स्फुट काव्य, ह० लि०)

पंचदेवोपासना में गणपति की पूजा विशेष महत्व रखती है, किन्तु इनकी उपासना के विषय में नई रोज यह है कि ये अनार्य देवता हैं । “वैदिक काल में जब आर्य लोग सप्त-सिन्धु प्रदेश में रहते थे, गणेश की पूजा नहीं होती थी । आर्य लोग गणेश का अस्तित्व नहीं जानते थे । ... अपने अनार्य पड़ोसियों ने आपों ने नाग, गधे पर सवार होनेवाली शीतला और कुत्ते पर चढ़ने-वाले भैरव के साथ मूपक वाहन हस्तिमुग विनायक को भी लिया ।” इस प्रकार गणेश की पूजा अपेक्षाकृत नवीन है और स्पष्ट रूप में इनका उल्लेख प्रधान उपनिषदों तक में नहीं मिलता । १ स्मृतियों में रुद्र भगवान् के गणों के स्वामी गणपति अथवा विनायक कहे गए हैं । सूत्र ग्रंथों में ये विनायक चार कहे गए हैं किन्तु आगे स्मृति-ग्रंथों में एक ही रह गए हैं । ये रुद्र और ब्रह्मा के द्वारा मनुष्यों के कार्यों में विघ्न डालने के लिए नियुक्त किए गए । “गणेश जी के अर्थ में विनायक शब्द का प्रयोग एतद्वचनान्त होना है ।” “परन्तु विनायक शब्द सदा एक ही व्यक्ति के अर्थ में नहीं आता था । विनायक बहु-संख्यक थे परन्तु ये सब दुष्ट स्वभाव वाले ।” २ अम्बिका इनकी माता थीं और इनका नाम पद्म था । वास्तव में अपने कर्तव्य की दृष्टि से ये शत्रुतापूर्ण तथा हानिकर भाव ही रखते हैं, किन्तु उपासना करने से प्रसन्न होकर सहायता भी करते हैं । इलोरा की गुफाओं में गणपति के चित्र मिलते हैं, जिससे अनुमान होता है कि इनकी उपासना छठी से ९ वीं शताब्दी के बीच प्रचलित हुई थी । यद्यपि इनके हाथी का सर होने के विषय में कयाएँ प्रचलित हैं तथापि वे विशेष अधिकारी न होने के कारण मान्य नहीं हैं । ३

गणपति का पूजन प्रत्येक शुभ कार्य के आरम्भ में किया जाता है, अतः इनको प्रमुख देवता भी माना जाता है । ये प्रकण्ठ विद्वान् तथा सुलेखक हैं । महाभारत को लिपिबद्ध करने के लिए महर्षि व्यास को इन्हीं की सहायता लेनी पड़ी थी, ऐसी कथा प्रचलित है । अष्ट सिद्धिदां इनकी दासी है और जिस पर ये कृपा करते हैं उसे सरलता से प्राप्त होती है । इनका स्वरूप तो बहु-विधुत है ही । अरुण वर्ण, गजशिर, त्रिनेत्र, एक-दन्त, लम्बोदर, चतुर्भुज और भोजन में

१-२. गणेश, सम्पूर्णानन्द, भूमिका तथा पृ. ५४

३. सुमनोज्जलि, मिश्रबन्धु, पृ० ९४

मोदक-प्रियता इनकी विशेषताएँ हैं। पौराणिक-काल से गणपति इसी रूप में पूजित होते रहे हैं; इसके पूर्व का उनका विघ्नकर स्वरूप लुप्त हो गया और अब उनका केवल विघ्न-विनाशक रूप ही सर्वमान्य है। आज भी प्रत्येक शुभ कार्य के आरम्भ में गणपति का पूजन अनिवार्य है, यद्यपि अपेशाकृत महाराष्ट्र प्रदेश में गणपति का पूजन विशेष प्रचलित तथा महत्वशाली है। इसमें सन्देह नहीं कि "पृथ्वी भर में किसी दूसरे उपास्य के जीवन की गणेश-चरित के साथ तुलना नहीं हो सकती। " " " विघ्नकर्ता ग्राम्य अपदेव से उठकर सर्व देवाग्रगण्य बनना, फिर परमात्मा और ब्रह्म दृष्टि में मान्यता लाभ करना, विदेशों में पहुँचकर वैरोचन और अवलोकितेश्वर बोधिसत्वों से तादात्म्य प्राप्त करके योग के अनिवंचनीय रहस्यों का प्रतीक बनना, गणेश का ही कार्य है। उनके अप्रतिम व्यक्तित्व के सामने सिर झुकाना ही पड़ता है।" ^१ काव्यकारों में से विरला ही ऐसा मिलेगा जो प्रथारम्भ में इनकी वन्दना न करता रहा हो। गणेश की वन्दना के उदाहरण अवध के कविद्वय में प्रचुर परिमाण में उपलब्ध हैं। वेनी कवि का एक छप्पय उदाहरण रूप में प्रस्तुत है :

लसत भाल शशि कला चारु सिन्दूर विराजत,
 एक दन्त दुति देत विघन घन सुमिरे भाजत ।
 सुडादड उदंड महा सोभा को साजत,
 भौर भूरि गुजरत झरत मद जल घन लाजत ।
 देवाधिदेव गिरिजातनय सनकादिक सेवत चरन,
 दीजै सुबुद्धि सुखदान भोहि लम्बोदर असरन सरन ॥

(टि० रा० प्रकाश, ह० लि०, १)

सूर्य देवता की पूजा भी भारतवर्ष में अत्यन्त प्राचीन है। ऋग्वेद में इसका उल्लेख प्राप्त होता है। "ज्योतिकारक, प्रकाशक, तुरगच्छक और मित्र बरुण तथा अग्नि की आख है। इनके रथ में सात घोड़े जुते हैं, और ये प्रेमी की भाँति उपसू के पीछे चलते तथा काँवर रोग को नाश करते हैं।" ^२ ब्राह्मण ग्रंथों में भी सूर्य की उपासना का वर्णन है। कहा जाता है कि भारतवर्ष में सूर्य की उपासना कृष्ण-पुत्र साब ने प्रचलित की। वे सूर्योपासना से नीरोग हुए थे और इसलिए उन्होंने सूर्य-मन्दिर स्थापित करना चाहा किन्तु ब्राह्मणों ने यह कहकर इस कार्य को अस्वीकार कर दिया कि देव-पूजा से प्राप्त होनेवाले द्रव्य से

१. गणेश, सम्पूर्णानन्द, भूमिका

२. बुद्ध पूर्व भा० इति०, मिश्रबन्धु, पृ० १०३

ब्रह्मत्रिय्या नहीं होती। तब राजा ने शाक द्वीप (ईरान के दक्षिणी-पूर्वी भाग) से मग जाति के ब्राह्मणों को बुलाया। इसका उल्लेख भविष्य पुराण में है। मग लोग अपनी उत्पत्ति ब्राह्मणी-माता और पिता सूर्य से मानते हैं और सूर्य की ही पूजा करते हैं। अलवारूनी ने लिखा है कि भारत के तमाम सूर्य-मन्दिरों के पुजारी ईरानी मग होते हैं।^१ यह सूर्योपासना, गणेश और स्कन्द की पूजा के साथ साथ ही प्रचलित थी। नवग्रह-समूह में स्थापित करके सूर्य की उपासना बराबर होती रही, कर्मकाण्ड में आज भी यह उपासना प्रचलित है। नैष्ठिक उपासकों की पूजा का एक आवश्यक अंग सूर्याञ्जलि भी है। रविवार-प्रत भी कितने ही लोग अभीष्ट-सिद्धि के लिए रखते हैं। लोक-साहित्य में सूर्य की उपासना का उल्लेख स्थान-स्थान पर मिलता है। फिर भी इतना कहा जा सकता है कि शृंगार-कालीन कवियों के सम्मुख सूर्यदेव उतने महत्वपूर्ण नहीं रहे जितने राम, कृष्ण, शिव, शक्ति आदि। अतः काव्य में उनका व्यापक वर्णन नहीं मिलता। अवध के प्रस्तुत कवियों ने भी सूर्यदेव की ओर विशेष ध्यान नहीं दिया; यद्यपि कहीं-कहीं पर नाम मात्र को उल्लेख मिल जाता है। दासजी ने काव्य-निर्णय के आरम्भ में इस प्रकार गणेश की वन्दना की है :

“एक रदन द्वै मातु त्रिचस चौबाहु पंचकर,
पट आनन वर वंधु सेव्य सप्तार्चि भाल धर।
अष्ट सिद्धि नव निद्धि दानि दश दिशि जस विस्तर,
रुद्र इग्यारह सुपट् द्वादशादित्य ओज वर।

जो त्रिदश बंद वंदित चरन चौदह विद्यनि आदि गुरु,
तिहि दास पंचदशहू तिथिन धरिय पोडसो ध्यान उर॥”

गणपति पर द्वादशादित्य का ओज, कवि ने यहां पर आरोपित किया है। स्पष्ट है कि यह सूर्य की प्रतिभा केवल उपमान रूप में ही ग्रहण की गई है। तात्पर्य यह है कि सूर्योपासना का प्रभाव बहुत कुछ लुप्त-प्राय सा दृष्टिगत होता है।

संक्षेप में यह कहा जा सकता है कि परम्परागत इस पंचदेवोपासना ने क्रमशः भक्ति और शृंगार-कालीन कवियों के लिए आधार-भूमि प्रस्तुत की। शृंगार-भूति होने के कारण कृष्ण का प्राधान्य दोनों काल के कवियों के बीच अक्षुण्ण बना रहा, यद्यपि दृष्टिकोण में आमूल परिवर्तन हो गया। उपास्यदेव कृष्ण केवल नायक-मात्र रह गए। कवियों ने उनके दर्शन, आलम्बन-रूप में ही

किए । राम, शिव, शक्ति, गंगा, गणेश, सूर्य आदि की उपासना यद्यपि कम पड़ गई, तथापि उसमें अधिक विकार उत्पन्न नहीं हुआ और वह कवियों के भक्ति-विषयक उद्गारों को व्यक्त करती रही । जहाँ कृष्ण को लेकर कवियों ने अपने वासनात्मक उद्गार व्यक्त किए, वहाँ अन्य देवताओं के आधार पर निश्छल रूप से अपने भक्ति सम्बन्धी भावों को भी साकार किया । शृंगारकाल की प्रमुख काव्य-प्रवृत्तियाँ इसी सगुण उपासना के आधार पर विकसित हुई हैं, निर्गुण की नीरसता से तत्कालीन कवि आकर्षित नहीं थे और न उसे कोई महत्व देना चाहते थे, तथापि उक्त धारा से सम्बन्ध रखनेवाले कवियों का भी इस काल में अभाव नहीं था और इसलिए उनका उल्लेख मात्र यहाँ पर पर्याप्त है । उक्त धारा की प्रवृत्तियों में परम्परागत प्रवृत्तियों से कोई विशेष अन्तर नहीं पाया जाता ।

तृतीय अध्याय

प्रमुख काव्य-धाराएं

निर्गुण सन्त-काव्य

रामानुजाचार्य की नारायणोपासना तथा उनके कष्टसाध्य कर्मकाण्ड की उच्चता से उतरकर रामानन्द ने रामोपासना के सिद्धान्त को विशेष सर्वसुलभ बनाने का प्रयत्न किया था। उन्होंने भक्तिवाद तथा भगवान् राम की उपासना प्रचलित करके केवल अवतारवाद पर ही अपना आप्रह् नहीं दिखलाया वरन् जनता की भक्ति के लिए एक उपयुक्त आलम्बन भी प्रस्तुत कर दिया। निम्न-श्रेणी के व्यक्तियों तथा स्त्रियों को अपने सम्प्रदाय में ग्रहण करके तथा कर्मकाण्ड के नियम-बंधन शिथिल करके उन्होंने उपासकों को हृदयवाद की ओर विशेष रूप से प्रेरित किया। जनता अपने सांसारिक जीवन के ही उच्चस्तर पर भगवान् के दर्शन करने लगी, उसकी आदर्श भावनाएँ प्रस्तुत संसार में ही प्रतिफलित होने लगीं। परन्तु सम्प्रदाय के दो एक अनुयायी इतने से ही संतुष्ट न थे, वे रामानन्द के आश्रम-धर्म तथा वर्णव्यवस्था को भी व्यर्थ की वस्तु समझते थे। रामानन्द इस रूढ़ि का त्याग नहीं कर सके थे। उनके अनुसार द्विजवर्ग शूद्रों से श्रेष्ठ था, शूद्रों को वेदाध्ययन का अधिकार नहीं था। अतः ये प्रगतिवादी महापुरुष, मानव-धर्म के सम्मुख, यह सम्प्रदाय का बंधन भी तोड़ना चाहते

थे; वे केवल एक मनुष्यता का सम्प्रदाय चाहते थे। इनके लिए उन्हें किसी प्रकार के बाह्याडम्बर की आवश्यकता प्रतीत नहीं होती थी। अपने उपास्य को वह नारायण अथवा अवतारी राम के संकीर्ण घेरे में नहीं बांधना चाहते थे। उनके लिए तो राम वह था जो चराचर में रमण करता हो, विश्व-ब्रह्मांड का कोई भी कोना जिसकी सत्ता से रिक्त न हो। माला, छापा, तिलक उनके लिए अनिवार्य न थे और बाह्य वेश उनके लिए व्यर्थ था। कबीर जैसे देवी पुरुष इस प्रकार के मौलिक सिद्धान्तों का प्रचार करने के लिए उठ खड़े हुए थे।

बहुश्रुत कबीर भारतीय वेदान्त के आधार पर एकेश्वरवाद को लेकर चले थे जिसके अनुसार भूति में ईश्वर का अस्तित्व नहीं है। इस्लाम के प्रभाव के कारण भूति-पूजा और अवतारवाद की ओर से उन्हें और भी विरक्ति रही। उनके एकेश्वरवाद के पीछे आडम्बरहीनता की जो भावना थी उसने उन्हें ब्रह्म-यानी सिद्धों तथा नाथपंथी योगियों के सिद्धान्तों से प्रभावित होने पर बाध्य किया। ये सम्प्रदाय कर्मकाण्ड, आडम्बर आदि की निस्सारता प्रमाणित करने का प्रयत्न करते रहे। परन्तु इन सम्प्रदायों में हृदय-पक्ष की कमी थी, ज्ञान और योग के कोरे उपदेशों के कारण इनमें नीरसता अधिक थी, अतः राग-प्रधान भक्ति-मार्ग के विकास में इनसे उपयुक्त सहायता प्राप्त होनी असम्भव थी। कबीर ने इस कमी की पूर्ति के लिए "प्रेम की पीर"-संयुक्त सूफी सम्प्रदाय के सिद्धान्तों को ग्रहण किया। हृदय-पक्ष-प्रधान इस सम्प्रदाय के सिद्धान्तों द्वारा कबीर ने दाम्पत्य-प्रेम के रूपक को ग्रहण किया और मानवता के अधिक निकट आ गए। इस प्रकार कबीर ने अपने पंथ को प्रशस्त कर दिया और उनके धर्म की व्यावहारिकता, तत्कालीन परिस्थितियों में, जन-साधारण के लिए उपयुक्त सिद्ध हुई।

एकेश्वरवाद की दृष्टि से भी इस सम्प्रदाय की भावना, वेदान्त-भावना के समान ही थी, अतः हिन्दू और मुस्लिम दोनों के लिए यह समन्वित-धर्म उपयुक्त पड़ा। उनके निर्गुन राम, भक्ति के आलम्बन हुए और सब प्रकार के आडम्बरों को दूर हटाकर उन्होंने एक-मात्र आचार-धर्म पर अनेक विचारों को केन्द्रित किया जिससे मनुष्य का नैतिक विकास हुआ। इसी के आधार पर राम-रहीम और कावा-काशी का भेद मिटा देने का प्रयत्न हुआ।

तंत्रवादी शाक्तों के प्रति कबीर की उपेक्षा स्थान-स्थान पर मिलती है। वैष्णव-समाज तांत्रिकों के सदैव प्रतिकूल रहा है, अतः कबीर में पाई जानेवाली हिंसा आदि की उपेक्षा में इसी वैष्णवता का प्रभाव जान पड़ता है। यह वैष्णव प्रभाव कबीर में बहुत प्रमुख है। प्रायः निर्गुणवाद बहुत कुछ वैष्णव प्रभाव के

आधार पर ही आश्रित कहा जा सकता है। केवल अवतारवाद तथा मूर्ति-पूजा का विरोध अवश्य इस्लामी प्रभाव द्वारा आया। दूसरे, दाम्पत्य प्रेम का रूपक लेकर जिस प्रेम की पीड़ा की अभिव्यंजना निर्गुणवादियों ने की, वह सूफी सम्प्रदाय से आई हुई जान पड़ती है। इस प्रकार संक्षेपतः यह कहा जा सकता है कि वैष्णव तथा सूफी प्रभाव ही निर्गुण पंथ के निर्माण में प्रमुख है।

केवल कर्मकाण्ड की प्रमुखता के कारण तथा कर्मकाण्ड को लेकर धाद-विवाद में लग जाने के कारण, धर्म की समस्या जटिल हो रही थी। ऐसे समय में कबीरपंथ ने सर्वसुलभ मार्ग-प्रदर्शन करके जनता को सहारा दिया। जन-साधारण को अपनी भावनाओं को व्यक्त करने का अवलम्बन मिला और धीरे-धीरे इस प्रभाव से प्रेरित होकर अगणित सम्प्रदाय उत्पन्न हुए और थोड़े बहुत अंतर से उसी एक सिद्धान्त का प्रचार करने लगे।

सतनामी सम्प्रदाय एक ऐसा ही सम्प्रदाय था जो कि १९वीं शताब्दी वि० के प्रथम चरण में स्थापित हुआ। जगजीवनदास चंदेल इसके संस्थापक थे जिनका उल्लेख प्रथम अध्याय के अन्तर्गत किया जा चुका है। यह सतनामी सम्प्रदाय, कबीर के समान ही, अवतारवाद की उपेक्षा, निर्गुण की उपासना, गुरु में दृढ़ आस्था, बाह्याडम्बर आदि की व्यर्थता का सिद्धान्त स्वीकार करता है परन्तु एक दृष्टि से देखने पर ऐसा अनुमान होता है कि इसमें बहुदेवोपासना की झलक स्पष्टतः विद्यमान है; स्थान-स्थान पर अनेक देवताओं का उल्लेख उनके भक्तों के निस्तार के सम्बन्ध में किया गया है। राम और कृष्ण इनमें प्रमुख हैं। यद्यपि इनका पर्यवसान निर्गुण ब्रह्म में ही होता है :

“विघुन ताहि कर कीन्ह, जे वैरी भे भक्त के,
युग-युग ऐसै कीन्ह, भक्तन पर दाया करी।”^१

इसी सिद्धान्त के आधार पर उन्होंने रावण मारा, लका जलाई, विभीषण को तिलक किया। कंस, कृष्ण-भक्तों को सताता था, अतः कृष्ण के नाम से यादव-बालक होकर अपने जनों की रक्षा की।

“रावन औ हरनाकुस मारा कछू बिलंब न लाई।

नर केतान कवनि गिनती मंह कीट की नहिं समताई।”^२

अनेक भक्तों का उल्लेख बार-बार किया गया है जिससे पौराणिकता की

१. मनपूरना, जगजीवनदास कृत, ३० लि०, (महन्त जगन्नाथ वरुण दास कोटवा, बाराबंकी, से प्राप्त)

२. बानी, भाग १, पृष्ठ ४८, श० २१, वेल्वेडियर प्रेस, प्रयाग

ओर प्रवृत्ति परिलक्षित होती है। महावीर जी के जन्म की कथा इसको व्यक्त करती है।^१ जगजीवन जी के ग्रन्थ गुरु-शिष्य-संवाद अथवा शिव-पार्वती-संवाद या नारद-ब्रह्मा-संवाद के रूप में लिखे गए हैं। इससे भी पौराणिकता का परिचय मिलता है।^२ कर्मकाण्ड की ओर भी विशेष विरक्ति नहीं दिखलाई पड़ती; हवन होता है, उसकी राख का तिलक मस्तक पर लगाया जाता है, धूप, दीप, नैवेद्य, पुष्पहार, कपूर, पान, सुपारी, भोग आदि का विस्तृत उल्लेख सद्गुरु की उपासना के सम्बन्ध में मिलता है :

पान चून और खैर सुपारी, गरी जायफल दोहरा ,

कपूर इलायची मेवै खबावों, पूजा इहै हमारा।

कटहर कोवा भेवा ल्यावों, सोऊ पावों प्यारा।१।^३

मंगलवार तथा रविवार को हनुमान और सूर्य की उपासना के लिए व्रत भी रक्खे जाते हैं। जहाँ तक साकार उपासना का संबंध है महावीर हनुमान की उपासना इस सम्प्रदाय में प्रचलित है। प्रति मंगलवार को इस सम्प्रदाय के अनुयायी, उनकी मूर्ति के सम्मुख धूप जलाते हैं।^४ स्वयं जगजीवन जी ने हनुमान की स्तुतियाँ लिखी हैं, जिनमें पौराणिकता का पूरा समावेश है। उनके जन्मदिवस, कार्तिक चतुर्दशी मंगलवार का उल्लेख करके पूजा का विधान किया गया है। 'स्वयं पवित्र होकर तथा भूमि को पवित्र करके, कोई लाल वस्त्र बिछाकर पवित्र प्रसाद आगे रखे ; लाल तिलक लगा, दो नारियल मगाकर 'आगच्छ' 'तिष्ठ' कहकर हनुमान जी का आवाहन करे। मंत्र का जाप करके धूप, पूजा चढावे, हृदय में रूप का स्मरण करके मस्तक नवावें और फिर स्थापना करे। इसके बाद प्रसाद बाटे। महावीर उसके विकट कण्ठों को काट देते हैं।' उक्त कथन में बहुत कुछ कर्मकाण्ड लक्षित होता है।

उक्त विशेषताओं को देखते हुए ऐसा प्रतीत होता है कि जगजीवन जी ने अपने धार्मिक सिद्धान्तों को, यथासम्भव व्यावहारिक बनाए रखने का प्रयत्न किया था। कुछ तो ऐसा अनुमान होता है कि समाज में प्रचलित कर्मकाण्ड, पौराणिकता, मूर्ति-पूजा, बहुदेवोपासना आदि को दूरकर पाना असम्भव समझ-

१. "जन्म साखी महावीर जी" ज० जी० कृत, (ह० लि०)

२. परम ग्रंथ, मनपूरना, ज० जी० दास कृत, (ह० लि०)

३. शब्दावली भाग २, पृ० ११, श० २८, जगजीवनदास कृत, वेलवेडियर प्रेस

४. "जन्मसाखी महावीर जी" ज० जी० दास कृत (ह० लि०), महन्त जगन्नाथ बहग दास, कोटवा, बाराबंकी से प्राप्त।

कर उन्होंने इन साधनों को अपना लिया हो। महावीर हनुमान की उपासना का क्रम देखकर सबमुच आश्चर्य होता है कि सम्पूर्ण रूप से निर्गुणोपासक सम्प्रदाय में मूर्तिपूजा का इतना पुट कहां से आ गया !

बाबा जगजीवन दास जी के गुरु श्री विश्वेश्वरपुरी, शैव थे। कुछ सतनामियों का यह विश्वास है कि इनके सम्प्रदाय के अनुयायियों द्वारा कलाई में धारण किया जानेवाला "आंडू" नामक काला-श्वेत घागा, शंकर के सर्पों का प्रतीक है। इसी प्रकार गले में पहनी जानेवाली "भेली" का रंग भी काला श्वेत मिश्रित होता है। यह भी वही संकेत देता है। "आंडू" शब्द का अर्थ बेड़ी अथवा हाथी बांधने का सीकड़ होता है।^१ सतनामी सम्प्रदाय के पहुँचे हुए महात्मा पैर में एक लोहे का कड़ा पहना करते थे। सम्भवतः वही नाम इस धागे को दे दिया गया है। सांकेतिक अर्थ इस नाम का, यह भी सम्भव है कि जिस प्रकार पैर में सीकड़ डालकर अथवा बांधन में रखकर हाथी की उच्छ्वसलता दूर की जाती है उसी प्रकार यह घागा ग्रहण करना अपनी वृत्तियों को वशवर्ती करने का प्रतिज्ञा-चिह्न है। जो हो, यह घागा सतनामियों का प्रमुख चिह्न है। दूसरी वस्तु चौगोमिया टोपी है जो प्रत्येक सतनामी पहनता है, इसके उपरान्त काले विभूति के तिलक का महत्व है जो हवन कुण्ड से राख लेकर मस्तक पर धारण किया जाता है। वेश की ओर कोई विशेषता सतनामियों में नहीं पाई जाती क्योंकि गृहस्थाश्रम में रहते हुए भी इन्हें उपासना का अधिकार प्राप्त है। अतः ये साधारण वस्त्र, कुरता, धोती आदि धारण करते हैं।

गृहस्थाश्रम में रहने के कारण, कबीर के समान, जगजीवन जी ने भी आचार-धर्म पर विशेष बल दिया है। उन्होंने जीवन में सात्विकता धरतने का उपदेश बराबर दिया है। सत्संग, निश्चलता, अहिंसा, सत्य, संतोष आदि को अपनाने की बराबर प्रेरणा दी गई। ये ईश्वर तक पहुँचने के सफल साधन हैं। भक्ति का विकास इनके बिना हो नहीं सकता। वास्तव में ये सब गुण, मन को वश में करने से प्राप्त हो सकते हैं। सतनामी सम्प्रदाय में मन को वशीभूत करना ही सर्वश्रेष्ठ योग है :

"मनहि चढ़ावै मनहि उतारै, मन थिर होइ ठहराना रे।

मन संग प्राण पवन सुख पावै तबहीं जोग दिढ़ाना रे ॥"^२

काया को कष्ट देकर योग-साधना के पक्ष में जगजीवन जी नहीं थे :

१. हिन्दी शब्दसागर, ना० प्र० सभा, पृ० २१५।

२. महाप्रलय, ह० लि०, जग० जी०

“काया नष्ट करै जो केतो सूझि बूझि नहि आवै रे ।

पवन बंद करि गगन चढावै ऐसी भक्ति न भावै रे ॥”^१

संवाद शैली में लिखे हुए सतनामी भक्तों के काव्य, सत्संग की महिमा प्रतिपादित करते हैं । गुरु-शिष्य-संवाद में उपदेश द्वारा, धर्म तथा साधना-उपासना के रहस्य खोलने का प्रयत्न किया गया है । “सतसंग ही सतनाम की निशानी है ।” (मनपूरना) । गुरु का उपदेश है कि “कुमति त्यागकर सुमति ला, सुमिरन कर और कुसग त्याग दे” (मनपूरना) । निश्चलता मन को पवित्र करने का साधन है । इसके लिए आडम्बर, मिथ्या आदि का त्याग करना आवश्यक है । केवल वेश बनाने से कोई लाभ नहीं । वास्तव में भगवन्नाम से परिचय होना चाहिए । संसार को धोखा देने से मुक्ति नहीं होती :

नाम ते पारिख परिचय नाही, भेप सवांरि फिरै जग मांही ।

जग जानै हरिजन आही, उनतै राम ते परचै नाही ॥^२

“कलि आने पर लोग विवादी हो जाते हैं । पढ़ लिखकर पंडित बकसाई करते हैं । भक्त-वचन उन्हें भले नहीं लगते । पाखंड अधिक, हरि से हेत कम रहता है । यही कलि की भक्ति है ।” (मनपूरना)

तिरथ वरत कहं सब कोई धावै । जेहि का जोन समुझि मन आवै ॥

काहू समुझि अचार विचारा । काहू चंदन तिलक संवारा ॥

काहू पुतरी बहुतक आनी । पूजहि चित हित बहुत बखानी ॥

× × ×

बहुतन अल्प अहार विचारा । बहुतन दूध कीन्ह फरहारा ॥

बहुतक कंदमूल खनि जंगल खायो जाइ ।

सुत बनित्त का त्यागि कर कतहूं कुछी न पाइ ॥^३

मिथ्या-भाषण इस कलियुग का सबसे बड़ा दोष है । “यह संसार में प्रधान हुआ, लोग दिन रात झूठ बोलने लगे । सत मुकृत नष्ट हो गए ।”

सत मुकृत ते मनते गयऊ । झूठी कहत रात दिन रहेऊ ।

झूठे भएउ जन्म संसारा । तरत न सुन्दर बुधा संवारा ॥^४

झूठे को ही सब सच्चा कहते हैं और सच्चे को देख मन में संकोच होता

१. महाप्रलय

२. परम प्रबंध, ह० लि०

३. वही

४. वही

है । जो दूध आदि का आहार करके रहे वह तो सिद्ध कहा जाता है चाहे उसके मन में भजन भाव न हो ।

कलि वक्ता सो भक्त कहावै, चुपके जपै तेहि मिथ्या गावै ।

पय जो पियै सिद्धि कहै सोई, मन मंह भजन नहीं है कोई ॥^१

कलि में "भाया की ओस-पिपासा में मनुष्य अतृप्त आकांक्षाओं को लेकर भटकता है ।" मन की अस्थिरता, संशय आदि के कारण पाप की खानि उत्पन्न होती है । ज्ञान सुमति की हानि, शील, सुखवाणी, संतोष, क्षमा, आवभाव-रीति का अभाव, कपट-प्रीति, कुमति, अपकार, दया, धर्म की नितान्त हीनता, स्वार्थ-भाव आदि ही दोष रह गए हैं ।^२

हिंसा, धर्म-नाश का एक मात्र कारण है । यह हिंसा नरक में पड़ने का साधन है । जो लोग पराये प्राण मार कर पूजा करते हैं, वे अनेक जन्म नरक में पडते हैं । ऐसे लोग माला-मुद्रा-तिलक लगाते हैं और बेदर्द होकर जीव को मारते हैं । वे भवानी की स्थापना करके पूजा करते हैं और क्रूरता धारण करते हैं ।

धापि भवानी पूजा करही, होंय बेदर्द सोई चित धरहीं ।

बजया भेंडा मूकर मारहि, शीश ताहि के पानि उद्धारहि ।

कर खुर घोवाहि भाव करि अक्षत माथ लगाइ ।

काटत दरद न आई, लेउ भवानी आइ ॥^३

ऐसे लोगों को यह ध्यान नहीं है कि यद्यपि वध किया हुआ जीव अपना कर्म-भाग भोगकर जहाँ से आया था वहीं चला गया, ससार में जन्म लेकर भाग्य-लेख के अनुसार भुगत गया परन्तु वह फिर अधिक से अपना बदला धुकाने संसार में आवेगा और अधिक ने घट-घटवासी भगवान् को भुलाकर, जैसे हिंसा-कर्म जिह्वा के स्वाद के लिए किए हैं उसी के अनुसार उसे भोगना पड़ेगा ।

जो जस करिह सो तैसा पाइहि । दांव लेन बोह फिरि जग आइहि ॥

भारा जीव मुगंध लगावा । सालन करिके स्वाद बनावा ॥

जे उपजायो तेहि सिधि नाही । करता पुरुष सकल घट माही ॥^४

उक्त दुर्गुणों को त्यागने वाला व्यक्ति ही संत है । ये कर्म और धर्म दोनों से न्यारे हैं, पाप पुण्य से परे हैं, सदैव गुप्त रहते हैं । तीर्थव्रत से ये निवृत्त हैं ।

१ मनपूरना, ह० लि०

२. परमप्रथ, ह० लि०

३. मनपूरना, ह० लि०

४. परमप्रथ, ह० लि०

ये निरंतर मुरति-छवि-जल में स्नात हैं और अमृत सत्य की छाया में रहते हैं। ये निरन्तर गुरु के चरणों में बैठकर ज्ञान प्राप्त करते हैं और तब (परमात्मा के) बाह्य रूप की चर्चा करने वाले हैं।

करम भरम दुनहूँ ते न्यारे, निरखि परखि छवि रहहि विचारे,
तिरथ बरत कै आसा नहीं, मूरति छवि जल निरखि नहाही।
निताहि नहान करै तहँ सोई, और क आश न राखै कोई,
गुरु के पास बैठि गुन पाई, तब बाहेर की कथा चलाई।^१

ऐसा पुरुष संसार त्याग देता है और सम्पूर्ण वेशभूषा तथा माया से मुक्त हो जाता है। केवल अपने अंतर में चित्त लगाता है। यद्यपि वह संसार में निवास करता है, परन्तु अत्यन्त युक्तिपूर्वक, क्योंकि वह किसी से भी लिप्त नहीं होता:

“तजि जग संग भेष सब माया, होय न्यारा अन्तर चित लाया,
जग संग वास जुक्ति ते रहई, लिप्त नहीं काहू ते रहई।”^२

“ऐसे ही महापुरुष को उस सत्य की प्राप्ति होती है जो संसार का आदि कारण है और जिसमें सारा संसार पर्यवसित होता है। जल-प्रलय के बाद जो सृष्टि-विध्वंस होगा उसके बाद ज्योति से ज्वाला की उत्पत्ति होगी। केवल एक योजन शेष रहेगा। इसके बाद यह भी घटते-घटते जोति-प्रमान रहेगा। यह जोति महा निर्मल, निरवान, अलख है। यह जोति, शब्द में समायगी, केवल शब्द रह जायगा; शब्द, शून्य में लीन होगा; अनेक कल्प शून्य रहेगा। निरंकार निर्गुण शब्द के जाने पर भी शून्य वर्तमान रहेगा। इस शब्द-ब्रह्म से परिचय प्राप्त करने के लिए केवल ज्ञान ही आवश्यक नहीं है। भक्ति-मुरति के बिना इसकी प्राप्ति असम्भव है। इस शब्द को बिरला ही जानता है। ज्ञानी व्यक्ति जानता है अवश्य, परन्तु यदि वह भजन भाव नहीं करता, विवेक नहीं रखता तो उसका जन्म व्यर्थ है। क्योंकि सिख पढ़कर भी जो व्यक्ति हठ करता है वह नरक में पड़ता है। मुक्त नहीं होता, जंजाल में पड़ा रहता है।” इस निरंकार को प्राप्त करने के लिए दृढ़ आस्था की आवश्यकता है, जिसके हृदय में दृढ़ विश्वास है उसके सम्मुख वह प्रकट होता है। “निरंकार निर्गुण प्रकट है, छिपा नहीं, जो उसे नहीं मानता वह उसे शरण नहीं लेता।” यह निरंकार काल-रूप है। संसार को समय आने पर अपने में पर्यवसित कर लेता है। निरंकार के मन में आई तो वह रूप-धारण करके सबको खाता है, कोई बचता नहीं।

१. परमग्रंथ

२. मनपूरना

“भक्ति सुरति मन जीव एक होइ, जोतिहि जोति समाइ रे ।”

आगे भानु, देवान, शशि, तारा, शेष, महेश, ब्रह्मा, लोक, इन्दु, नरक, बंकुंठ ब्रह्म, वाम, घाम कुछ भी नहीं रहेगा, सब कुछ एक जोति में मिल जायगा । इस प्रकार महाप्रलय होगी । और इस महाप्रलय के बाद फिर शून्य से सृष्टि की उत्पत्ति होगी । महाप्रलय के व्यतीत होने पर बहुत कल्प तक शून्य रहेगा । इसके बाद इच्छा उत्पन्न होगी । शून्य में शब्द, सोऽह करके घुमड़ेगा, बाद में न्यारा होगा । इसके बाद शब्द मध्य में चमककर निरंकार होगा । यह निरंकार एक जोति प्रकाशित करेगा, यह जोति निर्गुण से अलग होगी और आदि जोति कहलायगी । यह जोति “सत अस्थान मध्य करि आसन, सृष्टि करै अनुसार रे ।” सृष्टि का संचरण करती है । यह माया हुई और इच्छाचारिणी हुई । इससे ब्रह्मा, विष्णु, महेश, तीन लोक, रवि, शशि, शेष आदि बनाए, शेष के मस्तक पर पृथ्वी का भार दिया, यह सब एक क्षण में निर्मित कर दिया । इस सृष्टि प्रसार के साथ मोह उत्पन्न हुआ जिसके प्रभाव में पढ़कर विस्मृति, अनुराग आदि से प्राणी भटकने लगा । इस प्रकार प्रलय से सृष्टि और सृष्टि से प्रलय का क्रम चलता रहेगा । और यह सब “जानि परत सब संग जान तैं प्रकट कहत ही सोई रे ।” (महाप्रलय) ।

ऐसे विराट स्वरूप को महात्मा लोग हृदयंगम कर पाते हैं । इसको हृदयंगम करने का एक मात्र नाम—“स्मरण” है । “राम अछर दुइ अछर नाही, करता पुरुष आदि सो आही ।” राम नाम के केवल दो अक्षर नहीं हैं, वरन् आदि कर्ता पुरुष हैं । यह जोति का प्रकाश करते हैं । यह काया में निर्मल होकर विद्यमान हैं । (परमग्रंथ) । शंकर ने पार्वती से अपनी साधना के फलस्वरूप राम का ब्रह्मस्वरूप देखना कहा है । यद्यपि वे दशरथ कौशल्या के पुत्र थे तथापि वे अनादि, अनन्त थे । लोग उनको बालक कहते थे परन्तु उनका अंत किसी को न मिला । इस निर्गुण स्वरूप को “कलि में जिन्होंने सुधारा है उन्होंने गुरु से राम-मंत्र लिया है । राम के अक्षरों का स्मरण करते-करते यह अक्षर अलख, अमूर्ति हो गए, ब्रह्माण्ड में इनका प्रसार हो गया, इनका रूप अवर्ण्य हो गया ।” इस ‘नाम-स्मरण से निस्तार होता है । नाम को आदि कर्ता पुरुष समझकर स्मरण करै ।’ (नाम तो आही आदि अनादी । सुमिरण बिना जन्म है बादी ।) हा, यह बात अवश्य है कि इस कलिकाल में लोगों के हृदय में नाम के प्रति आस्था नहीं है क्योंकि लोगों को उसमें न तो कोई रस मिलता है और न उसके स्मरण से तत्काल फल, इस कारण लोग विमुक्त हैं ।

सुमिरत भीठ न पटरस लागा, को सुमिरइ कवने अनुरागा ।
 नहि कछु तुरतइ परचै परई, केहि हित लागि पच्छ दिद घरई ।
 यहि कलि धीरज घरै न कोई, नाम ते परचै केहि विधि होई ॥^१
 इसलिए दृढ़ आस्था की आवश्यकता है :

गुप्त प्रगट समुझा चहै, भजै नाम करि हेत ॥

काया आसन दिढ़ करै, सुमिरत रहै सचेत ॥

सुमिरन रंग पागि रस रहई । संशय नाम अनल ते दहई ॥^२

और इस अजपा-जाप का निरंतर जप करते हुए सुरति संभालनी चाहिए । मर-फटी-सुत, मकड़ी के जाले और भुंगी-कीट न्याय से मन को गगन में लगा दे और "मन की मणि" प्राप्त करे ।

"जिनका सुमिरन सूत, दाया करि प्रभु दृढ़ कियो ।

तवही मन मजबूत, इत उत टारे ना टरै ॥"^३

इस प्रकार संक्षेपतः यह कहा जा सकता है कि सतनामी सम्प्रदाय के प्रमुख सिद्धान्त, प्रधानतः कबीर-पंथ से मिलते जुलते हैं । मानव-धर्म का निचोड़ कबीर ने प्रस्तुत किया था । उनमें सांसारिक जीवन की सात्विकता की ओर विशेष प्रेरणा थी । सतनामी संत यद्यपि पारिवारिक जीवन व्यतीत करते हुए भजन-भाव में संलग्न रहते थे तथापि उन्होंने सद्गुणों को ही ईश्वर-प्राप्ति का साधन स्वीकार किया है । कबीर की झाड़ू-फटकार, डाट-डपट उनका आदर्श नहीं है और न साम्प्रदायिक-ऐक्य ही उनका लक्ष्य प्रतीत होता है । इस्लाम-सम्बन्धी विचारों का उपयोग इन सिद्धान्तों में नहीं मिलता । ज्ञान की अपेक्षा भक्ति इनकी दृष्टि में अधिक व्यावहारिक तथा श्रेष्ठ है, क्योंकि ज्ञान में जड़ता है और भक्ति में सहृदयता । हठयोग की साधना कष्ट-साध्य है, अतः सतनामियों को प्रिय नहीं है; वे शरीर को व्यर्थ ही कष्ट देने के पक्ष में नहीं हैं । डा० बड़धवाल ने, फरकुहर के आधार पर, इन सतनामियों में 'गायत्री क्रिया' नाम की प्रथा का उल्लेख किया है जिसके अनुसार, सम्प्रदाय के अनुयायी अघोर पंथियों के समान मल-मूत्र का भक्षण कर जाते हैं ।^४ परन्तु सतनामियों से पूछने पर उन्होंने इसका घोर प्रतिवाद किया है । सम्भव है कि कोई व्यक्ति-विशेष इस प्रकार की क्रियाएँ करने लगा हो । अतः इसका आरोप सम्पूर्ण सम्प्रदाय पर करना अनुचित होगा ।

१, २, ३. परमग्रंथ, ह० लि०

४. निर्गुण स्कूल आफ हिन्दी पोइट्री, पृष्ठ २०९

कबीर के अनुरूप, गगन, गुफा, सुरति, सुध, दीद, मण्डल, सारी, अमृत, झरना, पांच पंडा आदि रहस्यात्मक शब्दावली का व्यवहार सतनामी ग्रंथों में भी मिलता है। ये ग्रन्थ, प्रबंध तथा मुक्तक, दोनों ही रूपों में उपलब्ध है। प्रबंध-ग्रंथ संवाद-शैली में लिखे हुए हैं और मुक्तक, पद-शैली में। प्रथम पर मानस का और द्वितीय पर सूर और तुलसी दोनों का ही प्रभाव परिलक्षित होता है। संवादों में गुरु-शिष्य, शंकर-पार्वती, ब्रह्मा-नारद आदि संवाद प्रधानतः प्रयुक्त हुए हैं। पदों की शैली कुछ तो शांत भाव को लेकर चली है और कुछ दाम्पत्य-रति के रूपक को लेकर, भक्ति की तीव्र वेदना को व्यक्त करती है। सूफी सम्प्रदाय का यह प्रभाव इन कवियों के काव्य पर कबीर द्वारा पहुँचा है, इसमें कोई सन्देह नहीं हो सकता। सावन, हिंडोला, वसन्त, फाग^१ आदि के आधार पर इन प्रेम-वियोग-विषयक भावनाओं का व्यक्तीकरण हुआ है।

इस प्रकार सतनामी सम्प्रदाय की विचारधारा, अपने परम्परागत सिद्धांतों को लेकर ही चल रही थी। इसके अनुयायियों ने प्रचुर साहित्य प्रस्तुत किया है जो कि विचार और अनुभूति की दृष्टि से पूर्ण है। अवध प्रान्त ने इतने महत्त्वपूर्ण सम्प्रदाय को जन्म देकर उसकी व्यावहारिक विचारावली के द्वारा लोक-जीवन-संस्कार का प्रशंसनीय गौरव प्राप्त किया, इसमें सन्देह नहीं।

सूफी-प्रेमकाव्य

८वीं शताब्दी के आरम्भ में मुसलमानों ने भारतवर्ष पर अपने आक्रमण आरम्भ किये। धर्म-प्रचार को प्रेरणा से किए गए इन आक्रमणों से देश अशांत हो उठा। सिन्ध और पंजाब प्रदेश, युद्ध-क्षेत्र बन गये और अरबों और आर्यों के रक्त से वहां की भूमि रंजित हो गई। मुहम्मद बिन कासिम द्वारा दाहिर की पराजय ने सिन्ध में अरबों के पैर जमा दिए, किन्तु संघर्षमयी परिस्थितियों के कारण अरबों की यह विजय स्थायी न हो सकी, बहुत थोड़े समय में उनका राजनैतिक महत्त्व, देश में निर्बल पड़ गया। परन्तु इसमें सन्देह नहीं कि सांस्कृतिक दृष्टि से इस्लाम पर भारतीयता का बहुत प्रभाव पड़ा। यहां आकर और भारतीयों की ऊँची संस्कृति को देखकर अरब आश्चर्य में पड़ गए और उन्होंने यहां से बहुत कुछ सीखा भी। इन्होंने देखा कि इस्लाम-धर्म के प्रमुख सिद्धांत, एकेश्वरवाद, से भारतीय पूर्णतया परिचित हैं, साथ ही जीवन को उच्च बनाने वाली अन्य कलाओं में भी वे पारंगत हैं। इन सब का अरबों पर

१. शब्दावली, भाग २, जगजीवनदास, बेलबेडियर प्रेस, प्रयाग

प्रभाव पड़ा। आक्रमणकारियों के साथ आए हुए अनेक मुस्लिम फकीरों की विचारधारा, भारतीय भक्तिवाद की तरंगों में डूबने लगी। यहां से उनका एके-श्वरवाद, भारतीय अद्वैतवाद से प्रभावित हुआ, जिसके आधार पर उन्होंने ब्रह्म, जीवात्मा और जगत को मूलतः एक ही स्वीकार करना आरम्भ किया। इस प्रकार उनके सिद्धान्त, वेदान्त से प्रभावित हो गए। इन सिद्धांतों को स्वीकार करने वाले मुसलमानों के प्रति, कट्टरतावादी मुसलमानों के मन में उपेक्षा के भाव उत्पन्न हो गए, क्योंकि उनकी दृष्टि में ये व्यक्ति धर्मभ्रष्ट काफिर हो गए थे। फिर भी ये (सूफ़ी) अपने निज के सिद्धान्तों पर चलते रहे। भक्ति से प्रभावित होने के कारण इनका हृदय स्नेह से ओत-प्रोत था, यही कारण है कि "इन प्रेम कहानी के कवियों ने प्रेम का शुद्ध मार्ग दिखाते हुए सामान्य जीवन दशाओं को सामने रक्खा जिनका मनुष्य मात्र के हृदय पर एकसा प्रभाव दिखाई पड़ता है।"^१ इस प्रकार इन्होंने हिन्दू-मुस्लिम समस्या को बहुत कुछ सुलझाने का प्रयत्न किया। हा, भक्ति की प्रेरणा से रचित साहित्य में प्रायः पौराणिक कथाओं का माध्यम ग्रहण किया जाता था, परन्तु सूफ़ियों ने उसे और भी बंधन-मुक्त करने के लिए पौराणिक आख्यानों के बदले लोक-प्रचलित कथानकों का आश्रय लेकर ही अपनी बात जनता तक पहुँचाई।

भौतिक-सौन्दर्य की प्रशंसा सूफ़ियों की एक विशेषता है। परन्तु उनके सिद्धान्तों के अनुसार 'सासारिक प्रेम आध्यात्मिक प्रेम तक पहुँचने की सीढ़ी है।' सासारिक प्रेम का उल्लेख उन्होंने जनसाधारण को अलौकिक प्रेम की ओर प्रेरित करने और उसे सर्वग्राह्य बनाने के लिए किया है। अपने इस प्रतीकवाद द्वारा वे जनसाधारण को दैवी-प्रेम का स्वरूप दिखलाना चाहते हैं। इस प्रकार इन्होंने आधिभौतिक तथा इन्द्रियजन्य प्रेम का विलक्षण सम्मिश्रण किया है। और यह प्रवृत्ति फारस के तथा भारतीय प्रेम-संगीत में बहुत कुछ व्यक्त हुई है।^२

सूफ़ियों के अनुसार जीव परमात्मा का अंश है और वह निरंतर अपने उस आदि उद्गम में लीन हो जाना चाहता है जहां से उसकी उत्पत्ति है, इसी प्रयत्न में वह निरंतर संलग्न है और इसी से उसका हृदय व्याकुल है। इस तादात्म्य का एकमात्र उपाय है—तन्मयता, और जीव इसी तन्मयता में मग्न होकर अपने लक्ष्य को प्राप्त करना चाहता है।^३ इस तन्मयता की गूढ़ अनुभूति तथा अपने

१. इतिहास, पं० रामचन्द्र शुक्ल, पृष्ठ ११४

२. ए हिस्ट्री आफ उर्दू लिटरेचर, राम बाबू सक्सेना, पृष्ठ २७।

३. रेलिजिंस, डब्लू क्रुक (इम्पीरियल गेजेटियर्स आफ इंडिया, १९०७-९, पृ० ४३७)

उपास्य की सर्वव्यापकता के आधार पर ही सूफी के हृदय में रहस्य-भावना उत्पन्न होती है। "वह अंतःकरण के अनुभूति खंड के भीतर उस असंख्य ज्योति का साक्षात्कार करता रहता है। वह जो कुछ देखता है, सुनता है उसके पदों में एक रहस्यमयी, परोक्ष शक्ति की भावना करता है और कभी-कभी उस भावना में अपनी बलगत सत्ता बिल्कुल भूल जाता है।"^१

साधारणतया सूफियों के आचरण-सम्बन्धी सिद्धांत इस प्रकार दिए जा सकते हैं :—धर्म के लिए कष्ट सहन करना, ईश्वर के लिये सर्वस्व त्याग करना, सांसारिक आडम्बर तथा अहंकार का त्याग करना, जन-साधारण द्वारा अभिलषित विलास-वैभव तथा शक्ति का त्याग करना, ईश्वरार्पण बुद्धि से संसार में एकांत जीवन व्यतीत करना : इत्यादि, सूफी धर्म के प्रमुख सिद्धांत हैं।^२

मसनवी फारसी की प्रबन्ध-काव्य शैली है। सूफियों ने इसी शैली को अपनाया है। वधे हुए परम्परागत नियमों के अनुसार, ईश्वर-वन्दना, मुहम्मद साहब की स्तुति, सम्राट की प्रशंसा, कवि का अपना परिचय, नम्रता आदि का कथन करके कथा का आरम्भ होता है।

कथा का नायक कोई सम्भ्रान्त कुलोद्भव राजा अथवा राजकुमार होता है, जिसके हृदय में प्रेम की प्रतीकस्वरूपा अपनी प्रियतमा को प्राप्त करने की अभिलाषा उत्पन्न होती है। इस प्रेम की तन्मयता इतनी तीव्र हो उठती है कि राजकुमार अपने सांसारिक वैभव को त्याग कर, कठोर साधना के पथ पर निकल पड़ता है। उसका मार्ग पद-पद पर कंटकाकीर्ण होता है परन्तु अपने कुछ चुने हुए मित्रों के साथ वह सफलतापूर्वक एक-एक सीढ़ी चढ़ता है। इस साधना में हठ-योग की अनेक क्रियाओं का प्रतीकात्मक वर्णन कवियों ने किया है। अंत में साधक अपने लक्ष्य तक पहुंच कर अपने प्रिय अथवा उस सत्ता का साक्षात्कार कर लेता है, जिसके लिए वह असीम व्याकुलता लेकर चला था।

सम्पूर्ण कथा यद्यपि अनेक खंडों में विभाजित रहती है तथापि उसका विभाजन प्रमुख घटनाओं के आधार पर ही होता है और इन्हीं घटनाओं के आधार पर अध्यायों का नामकरण भी किया जाता है। उदाहरणार्थ "जोगी हूँडन खंड" "राजा गढ छेँका खंड" इत्यादि।

वर्णन-विस्तार इन कथाओं की विशेषता है। राजसी-वैभव, नखशिल, युद्ध-सामग्री, आभूषण, घोड़े, भोजन-सामग्री आदि का वर्णन सागोपांग किया हुआ

१. जायसी ग्रंथावली, प० रामचन्द्र शुक्ल, पृष्ठ १९५

२. ए हिस्ट्री आफ उर्दू लिटरेचर, राम बाबू सक्सेना, पृष्ठ २७

मिलता है। इन कथाओं में बारहमासा भी लिखने की परम्परा चल गई थी और इसका प्रयोग, वियोग की तीव्रता का प्रदर्शन करने के लिए ही होता था। प्रकृति का वर्णन प्रायः हृदय की अनुभूतियों को व्यक्त करने के लिए ही किया गया है अर्थात् उसे हम उद्दीपन के रूप में ही पाते हैं।

शृंगार इन कथाओं का प्रधान रस है। वियोग-पक्ष विशेष प्रबल है क्यों कि सुदीर्घ विरह के द्वारा ही मिलन की उत्कट अभिलाषा का आभास दिया जा सकता है। संयोग का वर्णन अधिक नहीं रहता, तथापि संयोग का वर्णन करके वियोग को नवीनता और तीव्रता प्रदान करने में सरलता रहती है। वीर, भयानक तथा शान्त रस, गौण रूप में रहते हैं, अतः वीर-रस, नायक के गौरव की रक्षा किये रहता है, उसकी युद्ध-वीरता से उसका उदात्त चरित्र प्रत्यक्ष होता रहता है। भयानक के द्वारा नायक के साहसिक कार्यों का परिचय मिलता है; उसके साधना-मार्ग की भयंकरता का पता चलता है और शान्त भाव उसके जीवन की निर्लिप्त स्थिति को व्यक्त करता है। जगत् की क्षणभंगुरता दिखलाने के लिये वैसे भी कथा का पर्यावसान प्रायः शान्त में ही किया जाता है। पारिवारिक जीवन के आधार पर, भारतीय संस्कृति का चित्रण इन कथाओं में सहृदय-यत्नापूर्वक किया गया है।

इनकी शैली दोहे-चौपाई की है। इसमें संदेह नहीं कि यह शैली, प्रबन्ध-काव्य के लिए बहुत ही उपयुक्त प्रमाणित हुई है। तुलसी का मानस इसका पुष्ट प्रमाण है। यह दोहे-चौपाई की शैली, विदेशी देन नहीं है "आख्यान काव्यों के लिये चौपाई दोहे की परम्परा बहुत पुराने (विक्रमी ११वीं शती के) जैन चरित काव्यों में मिलती है।"१ अपभ्रंश काव्यों में दस-दस बारह-बारह चौपाइयों (अर्धालियों) के बाद घटा, उल्लाला आदि लिखकर प्रवध लिखने का नियम बहुत पुराना है। इस प्रकार यह स्पष्ट है कि यह दोहा-चौपाई-शैली केवल साधारण फुटकर काव्य के लिये नहीं वरन् प्रवध काव्य के लिए ही भारतीय साहित्य में प्रचलित थी। इसकी उपयुक्तता ने ही इसे सूफी कवियों द्वारा ग्रहण किये जाने को बाध्य किया।

सभी कथाओं की भाषा अवधी है। इनके लेखक कवि, विशेष शिक्षित अथवा शास्त्र-ज्ञान-युक्त नहीं थे, अतः इनसे विशेष भाषा-संस्कार की अपेक्षा करना व्यर्थ है। इनका संस्कृत-शब्दावली का ज्ञान भी सीमित था अतः ये अपनी भाषा को साहित्यिक रूप न दे सके। इनकी विशेषता तो इनकी ग्रामीणता में ही है, जो

यद्यपि कहीं-कहीं पर ग्राम्यदोष की सीमा तक पहुंच गई है तथापि प्रान्तीयता के नाते उसमें अपनी निज की मधुरता है। पूर्वी तथा पश्चिमी, अवधी के दोनों रूप इन कथाओं में प्राप्त होते हैं। गाजीपुर, अयोध्या, मुलतानपुर, बाराबंकी आदि स्थानों के अनुसार भाषा में भी परिवर्तन होता दृष्टिगत होता है। खड़ी बोली का पुट भी कहीं-कहीं दिखलाई पड़ जाता है परन्तु विशेषता ठेठ अवधी की ही है।

उक्त विशेषताओं से युक्त प्रेमगाथाओं की परम्परा में कासिम शाह कृत "हंस-जवाहिर" का स्थान प्रायः मध्यवर्ती पड़ता है। कुतबन, मंसन, जायसी, उसम न, शेख नबी आदि के बाद कासिम ने १७८८ वि० में अपने काव्य की रचना की थी।

"ग्यारह सौ उंचास जो भ्राजा, तब यह कथा प्रेम कवि साजा ॥"

११४९ हिजरी में इस काव्य का निर्माण हुआ था जो लगभग सं० १७८९ वि० पड़ता है। सम्राट् मुहम्मद शाह उस समय दिल्ली के सिंहासन पर आरूढ़ था जिसकी प्रशंसा कवि ने उदात्त शब्दों में की है।

"महम्मद शाह देहली मुल्तानू, कामी गुण वह कीन बखानू ।
छाजै पाट चीर सर ताजा, नावहि शीश जगत के राजा ।
रूपवन्त दरशन मुह राता, भागवन्त बहु कीन विधाता ।
द्रव्यवन्त धर्म मुह पूरा, ज्ञानवन्त खरग मह शूरा ।
होय बलवन्त कटक कहि चोरा, देश वन्त चितवै चहुं ओरा ।
नावै शीश हिन्दू तुरकाना, कापे देश देश के थाना ।
देश देश तंह के अमराऊ, कीन अचल होय करै नियाऊ ॥"

इसके उपरान्त कवि ने अपने प्रदेश का वर्णन किया है।

"हे लखनऊ अवध मंसियारा, दरियावाद नगर उजियारा ।
जहं मखदूम केर अस्थाना"

इस स्थान पर अत्यन्त महत्वशाली, पहुंचे हुए पीर, जगद्विख्यात मुहम्मदबख्श के पुत्र शेख मुहम्मद की छत्रछाया में कासिमशाह निवास करते थे। शेख मुहम्मद ने अपने चरणों में उन्हे स्थान दिया था।

"महम्मद बख्श जो जवत बखाना ।

धन मखदूम पंथ जिन दीना, ताही अचल नगर विधि कीना ।

महि की कीर्ति कहां लगी गाऊँ, अयसे योग जीम कहं पाऊ ।

...

...

...

तेहि के वंश अधिक उजियारा, शेख महम्मद अलख पिपारा ।

...

...

...

काजी यान सुन्याव चुकावै, फत हूँ अंत होय. नहि पावै ।”
ये शेर मुहम्मद बड़े न्यायी और यशस्वी काजी थे ।

इसके बाद कवि अपना परिचय देता है :—

“दरियावाद माझ मम ठाऊं, इमानुल्ला पिता कर नाऊं ।
तहवा मोहि जन्म विधि दीना, कासिम नावं जांत का हीना ।
तिहू वीच विधि कीन कमीना, ऊंच सभा बैठन चित दीना ।”

जान पड़ता है ये नीच जाति में उत्पन्न हुए होंगे । पता लगाने से ज्ञात हुआ कि ये चिडीमार थे और शाही पक्षियों की देख-रेख का काम इनके अधिकार में था । अपनी महत्वाकांक्षा का उल्लेख करते हुए कवि कहता है कि इतना तुच्छ होते हुए भी मेरे मन में विद्वान लोगों के निकट बैठने की अभिलाषा उत्पन्न हुई है (यह मेरी डिठाई है) किन्तु वह अपनी महत्वाकांक्षा का कारण उच्च लोगों की संगति ही बतलाता है :

“ऊंचे संग ऊंच मन भावा, तो भा ऊंच ज्ञान बुध पावा ।”

आगे क्षमा-याचना करके वह कथा का आरम्भ करता है :—

“अब तो कथा सुमिरि मैं गाऊ, खंड खड को धरणि सुनाऊं ।
बिनती सकल पंडितन आगे, हों सेवक जिन कर पुछ लागे ।
टूटे बचन लिखे भरजोरी, दुख न हीन धरियो बुधि मोरी ।”

इसके उपरांत हंस-जवाहर की विस्तृत कथा है जिसका सारांश निम्नलिखित है :

“हंस, बलख के शाह धुरहान का पुत्र था । शाह की मृत्यु पर उसका मंत्री दीला मोर विश्वासघात कर बैठा और राज्य पर अधिकार कर लिया । हंस माता सहित भाग निकला और रूम पहुँचा । रूम के शाह, मुहम्मद सुल्तान ने उसे पुत्र की तरह अपने यहाँ रक्खा । एक बार स्वप्न में उसने चीन की राजकुमारी जवाहर को देखा और उस पर मुग्ध हो गया । चीन की राजकुमारी, जवाहर की सखी एक परी थी जिसका नाम शब्द था । उसके परी होने का भेद केवल जवाहर जानती थी । राजकुमारी के इधर-उधर घूमने-फिरने से असंतुष्ट होकर उसके पिता आलमशाह ने उसे एक घोरहरे पर नजरबन्द कर दिया । अपनी रानी मुक्ताहर के कहने से उसने रानी की बहन और भोला शाह के पुत्र दिनौर के साथ कन्या का ब्याह निश्चित किया । जवाहर ने ‘शब्द’ को अपनी समुराल का पता लगाने को भेजा । उसने लौटकर बताया कि उसका भावी पति दुराचारी और क्रूर है । जवाहर बहुत दुखी हुई । शब्द ने उसे सांत्वना दी तथा उपयुक्त वर खोज देने का वचन दिया ।

पक्षी रूप धारण करके वह घर खोजने निकली और हंस के यहाँ पहुँची ।

उसने हंस से जवाहर के सौंदर्य का विस्तृत वर्णन किया। इसके बाद हंस के हृदय में प्रेम की व्यथा उत्पन्न करके, एक सप्ताह में लौटने का वचन दे, वह उड़ गई। उसने जवाहर से हंस का वर्णन किया। उसका वार्तालाप एक दूसरी सखी ने सुना और मुक्ताहार से शिकायत कर दी। उसने शब्द का वस्त्र, जिसकी शक्ति से वह उड़ जाती थी, छीन लिया और उसे बन्दीगृह में डाल दिया। जवाहर के हृदय में भी प्रेम उत्पन्न हुआ और वह वियोग की व्यथा से पीड़ित हुई। उसने हंस को स्वप्न में देखा, और उसे आत्मसमर्पण किया। जब उसकी पीड़ा बढ़ी तब शब्द बुलाई गई, तभी जवाहर को कुछ सांत्वना मिली। शब्द को वस्त्र नहीं दिया गया परन्तु वह जवाहर के साथ रख दी गई।

जवाहर के विवाह का प्रबंध होने लगा; शब्द उसे धैर्य बंधाने लगी। विवाह की भीड़-भाड़ में, अपना वस्त्र खोजकर, हंस के पास जाने का प्रयत्न करने का उसने वचन दिया। उधर जब हंस प्रतीक्षा करते करते थक गया और शब्द न आई तो उसने वैराग्य लेने का निश्चय किया। उसको लुब्ध करके रोक रखने के लिए बड़े प्रयत्न हुए; अंत में निश्चय हुआ कि वह शिकार खेलने जाय। वही उसकी दशा विगड़ी थी, शायद वही सुधर भी जाय। शिकार में हंस का बाज खों गया। उसने सबको उसे खोजने भेज दिया और आप निकल भागा। वह पर्वत पर चढ़ने लगा और थक कर एक स्थान पर सो गया। संयोग से चार परिमां उधर से निकती। उन्होंने उसकी सुन्दरता देखकर उसे जवाहर के उपयुक्त घर समझा और उसे उठा कर ले गईं। उसी समय जवाहर के विवाह के लिये बारात जा रही थी। परियों ने आँधी चलाकर गड़बड़ में घर को बदल दिया और दिनौर को उड़ाकर जंगल में छोड़ दिया। बारात नगर के निकट पहुंची तो शब्द ने हंस को देखा। वह प्रसन्नतापूर्वक जवाहर को बुला लाई और उसको भी दिखाया। लोगों ने कुछ संदेह किया परन्तु ब्याह हो गया।

हंस और जवाहर मिले तब दोनों ने आपबीती कही। जवाहर ने उसे खीर बनाकर खिलाई और दोनों ने अंगूठियां बदल लीं। परियों ने विवाह हुआ जाना तो हंस को फिर पर्वत पर छोड़ आईं। दिनौर को जवाहर के कक्ष में छोड़ दिया और जवाहर को जगा दिया। जवाहर एक अपरिचित पुरुष को देखकर घबड़ा गई और उसने अपनी सखियों को बुलाया। सबने मिलकर उसे घर से निकाल दिया। माता ने उसे इस कार्य के लिए धिक्कारा परन्तु उसने कहा कि वह व्यक्ति उसका स्वामी नहीं है। दिनौर ने पिता भोलाशाह से अपने अपमान की बात कही और तुरन्त वहां से चलने को कहा। भोलाशाह ने आलमशाह के पास सन्देश भेजा। आलमशाह घबड़ाया। उसने पता लगाया तो ज्ञात हुआ कि

वर दूसरा था। काजी से साक्षी करवाई गई तो बात ठीक निकली। आलमशाह ने गौना देने से इनकार किया, इस पर युद्ध की तैयारी हो गई। इस समस्या का समाधान करने को एक सखी ने जवाहर से कहा। उसने मंत्री को बुलाकर कहा कि यदि दिनौर सचमुच मेरा स्वामी है तो वह बतला दे कि उसने मेरे हाथ से कहां पर भोजन किया था और मेरा चिह्न मुझे दे दे और अपना चिह्न (अगूठी) मुझ से ले ले। मैं उसे सच्चा मानूंगी। यह बात जब दिनौर से पूछी गई तो उसने स्वीकार किया कि जब आधी आई तो किसी ने उसे उठाकर बन में डाल दिया, जहां वह रात भर रहा; उसका ब्याह नहीं हुआ। इस पर भोलाशाह लज्जित हुआ। दिनौर योगी हो गया। वह वीर नाथ योगी के मंडप में जा बैठा। उसने प्रार्थना की कि मेरी सहायता कीजिये, आलमशाह ने अपनी कन्या से मेरा विवाह करके मुझे निकाल दिया है। वीरनाथ ने कहा कि तेरी तपस्या पक्की होनी चाहिये तभी जवाहर तुझे प्राप्त होगी। वह वहीं तपस्या करने लगा।

दिनौर की माता समाचार सुनकर बहुत व्याकुल हुई। चारों परियां जब यह सब बखेड़ा खड़ा करके अपने घर पहुंची तो उनके पिता ने उनसे रात भर बाहर रहने का कारण पूछा और ठीक उत्तर न पाकर उन्हें बन्दीखाने में डाल दिया।

उधर हंस उसी पर्वत पर जगा और अपने जीवन की आनन्दमयी घटना का स्मरण करने लगा। बाज खोजने गए हुए सेवकों ने उसे वहाँ खोज लिया और समझाकर वापस लाये। आलमशाह ने जब उससे चीन जाने की बात सुनी तो विचारा कि किसी ने इस पर चाटक कर दिया है। हंस विरह से दुखी था, उसे चीन जाने को मिल नहीं रहा था। इधर जवाहर भी हंस के वियोग में व्याकुल थी।

दिनौर की माता महताब अपने अपमान का बदला लेने को उद्यत हुई। उसने अनेक प्रकार की सामग्री पर पड़त फुकवाई और मुक्ताहर के यहाँ आई। दोनों में वार्तालाप हुआ, उलाहना देने पर मुक्ताहर ने फटकारा, महताब जवाहर को मनाने चली। शब्द ने उसे सावधान कर दिया कि उसके हाथ का कुछ खाय-पहने नहीं भतः जवाहर ने उसकी सब बातें अस्वीकार कर दी। अन्त में महताब ने एक पान दिया जिसे जवाहर ने शब्द को दे दिया और उसने उसे एक दासी को खिलाया। वह दासी पागल हो गई। महताब का भेद खुल गया। वह लज्जित हो गई।

जवाहर बहुत व्याकुल थी। माता पिता को चिन्ता हुई। शब्द ने अपना

वस्त्र मांगा और चलने को प्रस्तुत हुई । मुक्ताहर के पूछने पर उसने अपना सच्चा परिचय दिया । मुक्ताहर ने उसकी बड़ी प्रार्थना की, उस का वस्त्र खोज दिया । वह पक्षी बनकर हंस के पास पहुंची और उसे बड़ी सान्त्वना दी । हंस घर त्याग कर चला । उसके मित्र साथ चले । सुल्तान ने चीन पर चढ़ाई करने का प्रस्ताव किया परन्तु हंस ने प्रेम के मार्ग में युद्ध उचित न समझा । वह अकेला चला । शब्द, मार्ग का प्रदर्शन करती चली । मार्ग में सुमेरु पर्वत की घाटी के भोजलराय ने उसे घटमार समझा परन्तु अन्त में उसके त्यागी और प्रेमी स्वभाव का परिचय पाकर उसको मार्ग दे दिया । लोनगढ़ के नाथ-योगियों ने उसे मार्ग में डिगाना चाहा, परन्तु ध्येय हुआ । देवगढ़ के राक्षस से भी, अपनी दृढ़ आस्था के कारण, वह बच निकला । श्यामगढ़ की वायु, आंधी से भी किसी प्रकार रक्षा हुई । भूपगढ़ में सागर की लहरों से भी बचा । वहाँ के उत्तप्त जल और जलते पत्थरों को झेला । अन्त में रतनगढ़ पहुंचे । यहाँ जगरनाथ बैठे थे, उन्होंने प्रोत्साहन दिया कि पर्वत पार हो गये अब सागर पार करो । आगे सागर का घाट मिला । यहाँ के राजा की कन्या, हंस पर मुग्ध हो गई और उसके पीछे लगी । लोगों ने कहा कि योगियों ने कन्या पर जादू किया है । राजा ने हंस को पकड़ मंगवाया । इसकी चर्चा फैली, योगी सब सहायता करने आये । शब्द ने दूसरा उपाय किया । कामख्या देवी का रूप बनाया और मंदिर में जा बँठी । राजा आया तो मुह फेर लिया, पूजा स्वीकार न की । राजा ने अपराध पूछा तो उसकी कन्या का अपराध बतलाया, उसे भय दिखलाया । राजा ने योगियों को छोड़ दिया । उन्हें जहाज दिया । वे लोग सागर में चल पड़े । बड़ी लहरें, उथल पुथल, झेलनी पड़ी । अन्त में घाट पार लगे । शब्द, जवाहर को सूचना देने गई, हंस पीछे चला । लोग साज-बाज से लेने आये परन्तु उसने अपना योगी वेश न उतारा । जवाहर से मिलकर उससे अपने पूर्व-मिलन की कथा कही तथा उसे अंगूठी दी । जवाहर प्रसन्न हुई और हंस ने योगीवेश उतारा । हंस आनन्दपूर्वक वहीं रहने लगा ।

एक दिन हंस ने स्वप्न में अपने देश को उजड़ा हुआ देखा । उसने घर चलने का उपक्रम किया । सब लोगों ने रोकना चाहा परन्तु उसने माता की सेवा करने की इच्छा प्रकट की । विदा की तैयारी हुई, सब लोग जहाजों पर चले । योगियों के दूतों ने सदेश दिया कि जवाहर जा रही है । दिनौर यह समाचार पाकर रो उठा । उसने वीरनाथ से जवाहर को मंगा देने की प्रार्थना की । वीरनाथ के वीर अक्सर पाकर जवाहर को उठा लाए । उसे देखकर सब योगी उसे पाने के लिये पागल हो उठे । उनका योग कच्चा था । देवी कोप

के कारण वे सब पत्थर हो गये । अकेली जवाहर विलाप करती रही । योगियों की एक दासी वहाँ आई तो उसने जवाहर को अकेली देखा, उसे सान्त्वना दी और वही बैठने को कहा ।

उधर हंस जगकर बहुत घबड़ाया । सब लोग जवाहर को खोजने निकले । गढपति (भोला शाह) की कन्या हंस पर मुग्ध हुई और उसका वस्त्र पकड़ कर खड़ी हो गई । उसने पूछा तुम क्या चाहते हो ? हंस ने कहा, मैं केवल ज्योति के दर्शन चाहता हूँ । सुलतान ने उसे निकलवा दिया । वह पर्वत पर चढ़ने लगा । मार्ग में एक वृक्ष पर पक्षी बोल उठा, जिसकी बोली से हंस को बड़ी पीडा हुई । उसने पक्षी से पूछा, तू कौन है ? पक्षी ने उत्तर दिया कि एक वियोगिनी के रुदन को सुनने के कारण मेरी वाणी इतनी कष्ट है । हंस ने जवाहर का पता पाया । पहले शब्द उसमें जाकर मिली । दोनों मिल कर रोईं । हंस ने उसे सान्त्वना दी ।

वीरनाथ के एक चले ने सब योगियों को पत्थर हुआ देखा तो उसने नगर में पुकार की । दिनोर की माता अपने पुत्र के लिये रोती हुई चल पड़ी । भोला शाह, हंस को दोषी समझ मारने चला परन्तु यह सोचकर रुक गया कि उसे मारने से योगी जीवित न हो सकेंगे । महताब मडप में गई तो उसने वहाँ जवाहर को देखा । उसने उससे पूछा कि तू यहाँ कैसे आई ? मेरे साथ घर बल । जवाहर ने अनिच्छा प्रकट की और कहा कि मेरे मार्ग में तेरा वंश बाधक हुआ है । इस पर महताब ने भोलाशाह को मना किया कि हंस को न मारो और उसके साथ कन्या का विवाह कर देने का प्रस्ताव किया । भोलाशाह उसे नगर में ले चला । जब उसकी कन्या नूरमाह ने सुना कि योगी आ रहा है तो बड़ी प्रसन्न हुई । हंस ने विवाह की बात सुनी तो भाग्य को दोष दिया परन्तु जवाहर ने उसे विवाह कर लेने का परामर्श दिया । बिना धूमधाम के विवाह हो गया, क्योंकि दिनोर पत्थर का हो गया था ।

हंस अपने को बन्दीखाने में जैसा समझता हुआ रहने लगा । नूरमाह ने उसे बहुत आश्वासन दिया और उसकी आज्ञानुवर्तिनी होकर रहने का वचन दिया । उधर जवाहर हंस से अलग हो पड़ी । उसे यहाँ कौन पूछता ? वह दासी बेश मे हंस से मिली । हंस ने उसे धैर्य रखने को कहा और अपने साथियों की प्रतीक्षा करने लगा । जब साथी इकट्ठे हो गए तो उसने घर चलने का प्रस्ताव किया । भोलाशाह असंतुष्ट हुआ । युद्ध की नौबत आ गई । भोलाशाह ने कहा चुपचाप चले जाओ, झगड़ा न करो । हंस के साथी भीर ने कहा कि शाह को अहंकार है, वह तपस्वी का बल नहीं जानता । उधर हंस कटार लेकर भीतर घुसा और

हाथ पकड़कर नूरमाह को उठा लाया । वह चुपचाप घड़ी धाई । सब लोग शांत हो गये । जवाहर और नूरमाह को लेकर हंस चल दिया । वह रुम आया और सुखपूर्वक रहने लगा ।

एक वर्ष बीता । माता ने हंस से अपने देश पर अधिकार करने को कहा । हंस ने मुल्तान से आज्ञा मांगी । मुल्तान ने सेवक भेज कर शत्रु नष्ट करवा देने का प्रस्ताव किया । हंस ने कहा कि जन्मभूमि प्रिय होती है अतः मुझे जाना चाहिए; न जाने से कुपुत्र कहलाऊंगा । सेना लेकर हंस चला । अनवर बीर साथ चला । देश के निकट पहुंचकर शातिर खां को दूत भेजा । दौलामीर बड़ा क्रोधित हुआ । वह ७ लाख सेना लेकर युद्ध करने चला । अपने सेनापतियों को उसने घाट रोकने को भेजा । हंस पार हो गया था । घोर युद्ध हुआ । दौलाशाह की सेना भाग निकली । उसने फिर से प्रयाण किया । घमासान युद्ध हुआ । रात में दौलामीर के सहायक, दूसरे मुल्तान यह सोचकर चुपचाप भाग गए कि राजा से जूझना ठीक नहीं । सवेरे दौला अकेले ही युद्ध करने को प्रस्तुत हुआ । युद्ध हुआ, अन्त में मीर बहादुर की सांग, बख्तर फोड़कर पेट से निकल गई और दौलामीर मारा गया । हंस बलख आया और सुखपूर्वक माता, पत्नियों सहित रहने लगा ।

कभी-कभी सपत्नियां आपस में गाली-गलोज मार-पीट भी करतीं, जिसे हंस शमित करता था । चार वर्ष बीते । जवाहर के एक पुत्र हुआ जिसका नाम शाह हसीन रक्खा गया । उधर शौला मीर का पुत्र कमर खां अपने बाप के वध का बदला लेना चाहता था । उसे एक चीन का व्यापारी मिला, जिससे उसने चीन का सब विवरण जान लिया, बोली-बानी भी सीख ली और तब बलख आया; वहाँ उसने अपने को चीन का व्यापारी प्रसिद्ध किया । एक दिन अपने पहरे के समय अचानक पाकर उसने हंस को छुरी से मार डाला । मीर बहादुर आदि दौड़े; कमर खां के विश्वस्त सैनिकों तथा हंस के सिपाहियों में युद्ध हुआ । नूरमाह और जवाहर ने शोक से प्राण त्याग दिये । सब एक साथ समाधिस्थ किए गए । हंस के पुत्र को मंत्रियों ने गद्दी पर बिठाया । शब्द भिखारिनी हो गई ।^१

हंस जवाहर की इस लम्बी प्रेमगाथा में सूफी सम्प्रदाय के अन्य सिद्धांतों की झलक स्पष्टतया मिलती है । संक्षेप में इन पर दृष्टि डालने से प्रवृत्तियों की परम्परा बहुत कुछ स्पष्ट हो जायगी ।

सूफियों की सभी प्रेमगाथाएँ रूपकत्व की सहायता से प्रेमयोग का उपदेश

करती है । : जायसी ने इस रूपकत्व को कथा के अन्त में बिल्कुल स्पष्ट कर दिया है ।

कासिम ने भी उसको रहस्यात्मक दृष्टि से, गूढ भाव की रक्षा करते हुए व्यक्त किया है :

“कासिम कथा जो प्रेम बखानी, बूझ सोई जो प्रेमी जानी ।
कौन जवाहिर रूप सोहाई, कौन शब्द जो करत बड़ाई ।
कौन हंम जो दरशन लोभा, कौन देश जेहि ऊँचे सोभा ।
कौन पथ जो कठिन अपारा, कौन शब्द जो उतरै पारा ।

कौन मीत जिन सग जिव दीना, कौन सो दुजंन अति छल कीना ।
को ज्ञानी जिन बरनि सुनावा, कौन पुष्प जिन सुन चित लावा ।”

इस प्रकार कवि ने प्रेमयोग के आधार पर पाठक को इस पहेली के बूझने की प्रेरणा दी है । जवाहर के स्वरूप में ब्रह्म की व्यापकता और भी अधिक स्पष्ट है । उसके वियोग में व्याकुल हंस उसे देश-देश खोजता फिरता है । अनेक सुन्दरिया उस पर मुग्ध होती हैं परन्तु वह किसी की ओर दृष्टि भी नहीं उठाता । प्रश्न किए जाने पर वह कहता है :

“योगी फिरै दरश के आसा, दरश लाग आवै केहु पासा ।
यह संसार दरश के हाटा, लिए दरश सो लागै बाटा ।
दरश काज जग तीरथ होई, दरश काज आवै सब कोई ।”

सात्पर्य यह है कि जीव संसार में इसीलिए अवतीर्ण होता है कि वह सत्स्वरूप को पहचान ले । वह सत्स्वरूप सर्वव्यापी है, फिर भी केवल यही उसे देख सकते हैं जिनकी दृष्टि व्यापक है ।

“तुम कहं लखो दृष्टि कहं ओती, घट घट मंह परगट वह जोती ।
तिरिया पुरुष पशू औ पांखी, सब मंह वह जो सूझे आंखी ।
कहं मानुष पंखी कहा; का वनखड का भार ।
सब मंह वह परगट अहै, अखल रूप करतार ।”

जितना जो कुछ दृष्टि से दिखलाई देता है, सबमें 'बहु' व्याप्त है । इसी व्याप्ति में कवि की रहस्य-भावना छिपी हुई है । रहस्य का यह भाव, सौंदर्य की व्यापक सत्ता तथा शक्ति द्वारा भी व्यक्त होता है । अखिल विष्व उसी परोक्ष शक्ति की छाया का आभास देता है, उसी के प्रकाश से प्रकाशित अथवा उसी के रंग में रंगा हुआ है ।

“वही सो पूर जात के मांहां, पड़े सो दृष्टि लखीं मैं ताहां ।

वही सो बृक्ष पात कर फूला, वही सो प्राण जगत कर मूला ॥”

उसकी स्थिति सातों स्वर्ग से भी ऊँची है; पञ्चतत्व की पहुँच के परे है :

“पवन न चढ़े लौटि भुई आवै, मेघ रोय मुंह आंस चुआवै ।

आग न चढ़े होय बुझ माटी, माटी काह चढ़े वह घाटी ॥”

इस परम-शक्ति तक पहुंचने के लिए साधक प्रेमयोग की साधना करता है, जिस तन्मयता का आश्रय ग्रहण किया जाता है उसमें अपना अस्तित्व लुप्त हो जाता है । सारा विश्व अपने उपास्य में प्रतिबिम्बित होता है और उसी में ब्रह्म के दर्शन होने लगते हैं :

“मोहि वह सँ अस लाग सनेह ।

देखो निरख परख मोहि काया, मैं कत अहो अहो वह छाया ।”

...

...

...

मैं करतार वही महें देखा, दूसर और मर्म कर लेखा ।

इस तन्मयता के आगे सारा कर्मकांड, सारी शास्त्रीयता केवल आडम्बर मात्र है । हंस बार-बार अपनी विलासिता का त्याग करता है, अनेक स्थल पर असीम सौन्दर्य-शालिनी तरुणियों की ओर से मुह फेर लेता है, जिससे प्रकट होता है कि उसका प्रेम, लौकिक होते हुए भी वासनात्मक नहीं है । यह प्रेम-योगी (हंस), दृढ़ आस्था के साथ बढ़ता है; अपनी प्रबल इच्छाशक्ति के बल पर जलते हुए पत्थरों पर पैर रखता हुआ चलता है परन्तु उसके पैर नहीं जलते । इसी दृढ़ता के बल पर लोनगढ़ की विषम चढ़ाई, देवगढ़ के भयंकर राक्षस, श्यामगढ़ की प्रबल वायु तथा भूपगढ़ के भयंकर सागर के व्यवधानों को झेलकर वह रतनगढ़ के प्रकाश-पूर्ण शिखर पर पहुंचता है ।

इन लौकिक बाधाओं को पार करके योगी ऐसी स्थिति को प्राप्त करता है जो उसे करोड़ों सिद्धों में शिरोमणि बना देती है । वह 'सुरत डोर' ग्रहण करके ज्योति के दर्शन प्राप्त कर लेता है :

“मानुष कोट सिद्ध महं कोई, सुरत डोर गहि पहुंचे सोई ।

सो वह जोति निरख लख पावा, गुंग भयो नहि अर्थ बतावा ॥”

तभी उसके लिए अलख जोति 'गूंगे का गुड़' हो जाती है ।

योगी की यह पहुंची हुई अवस्था, पूर्ण आनन्दमय हो जाती है । उसका सारा वातावरण सात्विकता तथा पवित्रता से परिपूर्ण हो जाता है । वह दक्षिण-मार्ग को ग्रहण करता है, वाम-मार्ग की हिसापूर्ण विधिया उसके लिए त्याज्य हो जाती हैं :

“कहा शब्द तुम् दाहिन लेऊ, बायें पंख पाउं जिन देऊ ।

वह मारग पै चले न कोई, जो रे चला सो गा जिउ खोई ॥”

“काम क्रोध तृष्णा नहि आया, लोभ न दृष्ट परे उन काया ।

जारें देह रक्त औ आंसू, नैनन भरे रहें नित आंसू ।

परगट पीर गुप्त मन राता, छूट वह जाप न दूसर बाता ॥”

आत्मबलिदान तथा सहिष्णुता मे ही इन योगियों को आनन्द प्राप्त होता है । दुःख इनका सदैव का साथी है परन्तु इस दुख को योगी, भोग का त्याग करके, सुखपूर्वक भोगना चाहता है । हंस कहता है :

‘दुख मोरे सग जनमत आवा, जेहि दिशि जाउं सो आगे धावा ।

दुख ओढ़न दुख आसन मोरा, तेहिमा दोष देउं का तोरा ॥”

अहिंसा, योगी का एक प्रमुख सिद्धान्त है । वह अस्त्र, कटार लेकर नहीं चलता, उसका अस्त्र केवल करतार ही है । प्रेम के मार्ग में युद्ध अथवा संघर्ष को वह वाञ्छनीय नहीं समझता । सक्षेपतः प्रेमयोग की साधनां यद्यपि कर्मकाण्ड से रहित है तथापि मानवता की दृष्टि से वह बहुत ऊंची है, फिर भी यह सर्व-सुलभ है, यही उसकी लोकप्रियता का कारण रहा है ।

सूफी प्रेमगाथाओं के लेखक प्रायः मुसलमान रहे हैं । जिस संस्कृति का चित्रण इन प्रेमगाथाओ मे मिलता है, वह लेखकों के मुसलमान होते हुए भी, प्रधानतया हिन्दू संस्कृति है । ‘हस-जवाहर’ में भी यद्यपि हिन्दू रीति-नीति का पर्याप्त वर्णन मिलता है तथापि इसकी कथा मे मुस्लिम संस्कृति का भी मिश्रण प्राप्त होता है । परम्परागत प्रवृत्ति, भारतीय कथा ग्रहण करने की ही है, अतः कासिमशाह ने भी कथा की आत्मा, भारतीय ही रखी है, परन्तु हंस और जवाहर को छोड़कर अन्य पात्रों के नाम प्रधानतः मुसलमान ही प्राप्त होते हैं । मुहम्मद-शाह, अहमदशाह, दौलामीर, अनवर भीर, नूरमाह आदि नाम मुस्लिम समाज का ही आभास देते हैं । मृत्यु के बाद कासिम, शवों का दाह संस्कार नहीं होने देते वरन् उनको समाधिस्थ करवा देते हैं । यह प्रवृत्ति भी इस्लाम की ही है ।

“साज मन्दिर औ कीन सो बानी, भरा अरगजा कुमकुम पानी ।

बीचै लै सुल्तान सोआवा, दोनों दिशि दुलहिन पौढावा ।

पढ़ पढ़ मंतर ऊपर माटी, दीन औ शीश सेज जो ठाटी ॥”

ऐसा प्रतीत होता है मानो शवों को किसी मकबरे में समाधिस्थ किया जा रहा हो ।

साधारणतया हिन्दू समाज की ही रीतियां कवि ने ग्रहण की है, कथा का आधार प्रधानतः हिन्दू-संस्कृति पर ही है ।

हंस के घर त्याग कर चलने पर मार्ग में उसे शकुन होते हैं :

“छांड़ि नगर जब पंथ सिधावा, सखिन भरा जल कलश दिखावा ।

दही लिए ग्वालिन जो माये, मालिन फूल थाल गरकाये ।

मृग जो दाहिन बायें देखा, बोले लुखर सगुन सब लेखा ।

धोबिन जाय जो आयू दीन्हें, धोकली मुख भाघर लीन्हें ॥”

उक्त सभी शकुन आज भी हमारे समाज में इन्हीं रूपों में प्रचलित हैं और भारतीय जनता का एक बहुत बड़ा भाग इनके द्वारा अपने अदृश्य भविष्य का आभास पाने का प्रयत्न किया करता है ।

विवाह संस्कार का वर्णन कवि ने प्रधानतया हिन्दू ढंग से ही किया है । घड़ी-साइत का विचार, हल्दी-तेल चढाना, कन्यादान, दूलह के वस्त्राभूषण, बराती, ज्योनार, वेदपाठ द्वारा विवाह इत्यादि बातें अनेक स्थलों पर वर्णित हैं ।

पातिव्रत भारतीय संस्कृति का एक प्रमुख आदर्श है । भारतीय नारी का जीवन इस आदर्श के बिना पशुवत् है । साहित्य और समाज इस गुण के आख्यानों तथा उदाहरणों से भरे पड़े हैं । विदेशी कवि तथा लेखक इस भारतीय आदर्श से बहुत कुछ प्रभावित हुए थे अतः इसका उदात्त तथा सहृदयतापूर्ण चित्रण सूफी कवि की भी विशेषता है । पद्मावती का सतीत्व, ऐतिहासिक तथ्य है और जायसी द्वारा मार्मिक शब्दों में वर्णित हुआ है । कासिम ने भी जवाहर के पातिव्रत का उदात्त तथा सहृदयतापूर्ण वर्णन किया है । जवाहर का आत्मार्पण, उसकी अकिंचनता, तन्मयता आदि का कवित्वपूर्ण कथन, कवि द्वारा हुआ है । इससे स्पष्ट है कि कवि इस भारतीय आदर्श के प्रति बहुत कुछ ऊंची दृष्टि रखता है :

“आप मैं खोय मिलौं तुम पाही, दूसर कौन लखै परछाही ।
तुमते कन्त नेह मम लागा, औटि मिल्यो जस कनक सोहागा ।
मिलौं तुम्हे समुद्र होय मोती, मोती प्राण कन्त तुम जोती ।
तुम सरवर हौ कंवल की गोई, तुम बिन प्राण और कित होई ।
तुम जग भानु चन्द्र होय नारी, तुमरी जोति रहै उजियारी ।
हौं धन फूल बास तुम पीऊ, तुम बिन नारि होय बिन जीऊ ॥”

वियोग-वर्णन के अन्तर्गत तो सारा का सारा बारहमासा ही आ जाता है जो पूर्णरूपेण भारतीय संस्कृति का प्रतिनिधित्व करता है । भारतीय बारह मास, छैं ऋतुएं, पपीहा, दादुर, मयूर, विभिन्न नक्षत्र, होली, बसन्त, झुलसाने वाली लू के झोंके आदि का विस्तृत कथन उक्त ऋतु-वर्णन में मिलता है । ये सब भारतीय साहित्य की परम्परा में आते हैं ।

पौराणिक उदाहरण लेकर भी कवि ने अपनी भारतीयता को व्यक्त किया है । “तपसी साप लक भई क्षारा, कंस बिलान तपसि का मारा ।” “योगिन कहा सुनो रे हंसा, है बैरी राकस जस कंसा ।” “को यहि योग करै जो खोजू, कहँ राजा वह विक्रम भोजू ।” इत्यादि उदाहरणों से ऐसा प्रतीत होता है कि

कवि को, भारतीय पौराणिक गाथाओं का विशेष गम्भीर ज्ञान नहीं है। रावण और कंस खलनायक थे। उनका पराभव सत्य का विरोध करने के कारण हुआ, इतना तो कवि को ज्ञात है, आगे वह इसी तथ्य को लेकर उसका उपयोग तपस्वियों का महत्व दिखलाने के लिए कर देता है। इसी प्रकार लोक-प्रचलित विक्रम और भोज की दन्तकथाओं के आधार पर उनका उल्लेख भी कर दिया गया है। सौन्दर्य के लिए 'इन्द्र के पूत' की उपमा दी गई है।

“जग मह ऐस स्वरूप न कोई, इन्द्र का पूत होय सो होई।”

संक्षेपतः कवि का पौराणिक ज्ञान बहुत साधारण जान पड़ता है।

लोक व्यवहार के लिए नीति का कथन कवि ने अनेक स्थल पर किया है :

“भूल्यो तुम जो धरमहि कीन्हो, ऐस न जान्यो मैं कुछ दीन्हों।

...

...

...

भूल्यो जो अधरम कहूं देख्यो, कियो न कतहूं मन मह लेख्यो।

...

...

...

“क्रोध न कियो होय जेहि राजा, क्रोध तो आपन होय अकाजा।

झूठ न कह्यो पाय कछु आशा, झूठहि करै धर्म की नाशा।”

पातिव्रत के लिए उसने इस प्रकार उपदेश दिया है :

“दूजे के जनि बैठो पासा, दूजे तै जनि कहो हुसाला।

दूज का जनि बात मुनायो, दूजे सग जनि रग रलायो ॥”

यशः शरीर से जीवित रहने की बात भी कासिम ने कही है :

“कासिम जो जस कै मुये, मुये पुरुष सो नाहि।

तन अलोप भा जगत ते, यश जीवै जग माहि ॥”

उक्त कथनों से कवि की व्यवहार-कुशलता और उसका अनुभव प्रकट होता है। पुस्तक-ज्ञान अधिक न होने पर भी सूफी कवियों में सत्कार का सम्यक् अनुभव दृष्टिगत होता है, यह बात उनकी रचनाओं को देखकर भी दृढ़ होती है।

कवि का विविध-क्षेत्र का साधारण ज्ञान भी उसकी रचना से प्रकट होता है। सूफी कवियों ने अपने इस ज्ञान का प्रदर्शन करने के लिए प्रबंध-निर्वाह की भी उपेक्षा कर दी है। स्वयं जायसी ने भोजनो, घोड़ों, पशु-पक्षियों आदि की लम्बी-लम्बी सूचिया पद्मावत में बना रखी है। कासिम शाह ने भी अपने इस प्रकार के ज्ञान का प्रदर्शन, सूची रूप में ही, किया है :

स्थानों के नाम गिनाते हुए कवि ने सिंहल द्वीप, जम्बू द्वीप, सरान् द्वीप, दक्षिण देश, बंगाल, जौनपुर, देहली, काबुल, मुल्तान, ठट्टा, भक्खर, कजनी, ईरान, बलख का उल्लेख किया है।

नखमिख का वर्णन तो बहुत कुछ परम्परागत है ही। केश, मांग, ललाट, भौंहें, नैन, नासिका, अधर, दशन, रसना, कपोल, श्रवण, ग्रीवा, भुजा, कलाई, हाथ उंगली, उर, कुच, उदर, रोमावली, लंक, जाघ, फीली, पांव, गति का सांगोपांग वर्णन कवि ने किया है यद्यपि इनमें कोई नवीनता नहीं। बारहमासा भी इसी प्रकार के विस्तृत वर्णनों में लिया जा सकता है। शकुन-सूची हम पहले दिखला आए है-

योगियों के विभिन्न सम्प्रदाय इस प्रकार वर्णित है :

“उरधवाह नाना जब धारी, पुरी गिरी जलवास तिवारी।

जग डंडी ओषड कनफटा, सेउरा यती विरही शरकटा।

ब्रह्मवार सेउरा सन्यासी, पाच अगन निर्जला अकासी।

दूधाधारी संगमी, सूफी दरश फकीर।

भये सहाय योगिन के, आय महीपति सीर॥”

बारह आभरण तथा सोलह शृंगार का भी वर्णन कवि ने किया है। यद्यपि उन वर्णनों में अधूरापन है। शीशफूल, हार, टीका, कर्णफूल, बाजूबन्द, ककण अगूठी, पायल, ये नौ आभरण वर्णित हैं। शेष तीन किकणी, वेसर तथा बीन का कथन नहीं है।

इसी प्रकार सोलह शृंगार का वर्णन भी अपूर्ण ही हुआ है। वस्त्र, मंजन केशविन्यास, मांग भरना, काजल, ताम्बूल, आभूषण-धारण तथा हाथ में लीला कमल, इन आठ शृंगारों का वर्णन तो हुआ है, शेष आठ, महावर, माथे की बिन्दी, चिबुक-तिल, मेंहदी, सुगन्धि, फूलमाला, मिस्सी, स्नान का वर्णन नहीं हुआ है। अतः इस विषय में भी शास्त्रीय अनभिज्ञता का पता चलता है।

शतरंज के खेल का वर्णन कवि ने विस्तारपूर्वक किया है। प्रत्येक मोहरे की चाल, उसकी शक्ति, शह, बुर्द, मात, का वर्णन इस बात को व्यक्त करता है कि कवि को इस खेल का सम्मत् ज्ञान था। एक बिसात का नक्शा और उसकी चालें कवि ने पूर्णता से वर्णित की हैं।

चौसर के खेल का वर्णन भी इसी प्रकार किया गया है।

“तीन कहत तेरह जो पडे, पक्के नव काचे के घरे।”

“मागे आठ अठारह परे, बाघे सत्य सत्तरा घरे॥”

इसमें सन्देह नहीं कि ये वर्णन कवि ने केवल अपने ज्ञान-प्रदर्शन के लिए ही किए हैं। इन कथनों में आध्यात्मिक संकेत भी किये गये हैं।

राग-रागिनियों का वर्णन भी कवि के उक्त-विषयक ज्ञान को प्रकट करता है। प्रधानतः छे राग तथा छत्तीस रागिनियां मानी गई है; यद्यपि आगे के आचार्यों के सिद्धांतों में मतभेद भी हो गया है। ये छे प्रमुख राग हैं; भैरव,

मालकोश, हिंडोल, थीराग, दीपक तथा मेघमलार। कामिभ ने इन रागों को विभिन्न ऋतुओं के साथ समाविष्ट किया है और इनको नायक का पद प्रदान किया है। शरद में भैरव, हेमंत में मालकोश, शिशिर में हिंडोल, वसन्त में थी, ग्रीष्म में दीपक, तथा पावस में मेघमलार रागों का प्राधान्य कहा गया है। इन रागों के अन्तर्गत शास्त्रानुसार छै छै रागिनियां होनी चाहिएं। शास्त्रीय दृष्टि से इन रागिनियों के नामों और भांतियों में भेद है। कामिभ ने भी रागिनियों के सम्पूर्ण नाम नहीं दिए हैं। भैरव के अन्तर्गत गूजरौ, रामकन्नी, टोड़ी, देवगिरी घनाथी, मालकोश के अन्तर्गत ललित, मुहा, विलावल, गौरी; हिंडोल के अन्तर्गत वसन्त, मोहनी, देवथी, थी राग के अन्तर्गत देवकली, सारंग, गौरी, सोनी; दीपक के अन्तर्गत भिम्मविलास, मदन मोरका, देउगिरी; तथा मेघमलार के अन्तर्गत सोरठ का उल्लेख किया गया है। यद्यपि यह वर्णन भी सांगोपांग नहीं हैं, तथापि कवि का संगीत-प्रेम तथा उससे संस्पर्श प्रकट होता है।

शकुन, योगिनी, राशि, नक्षत्र आदि का भी वर्णन कवि ने विस्तारपूर्वक किया है, जिससे उसकी लोक-व्यवहार की जानकारी प्रकट होती है।

“देखै पण्डित वेद विचारी, आदित मूक पश्चिम दिशि भारी ।
मंगल बुध उत्तर दिशि हीना, बैफै दखन सो औगुन चीना ।
जोरे उताहिल चहे सिधावै, औपध साय लिये सुख पावै ।
बुध दधि औ बैफै गुड मीठा, रवि ताम्बूल खाय सुख दीठा ।
राई खाय मूक पग धारै, दर्पण देख सों सोम सिधारै ।
बाय बिडंग शनीचर मूरी, मंगल धनिया खा दुख दूरी ॥”

इस प्रकार यात्रा-निषेध और उसकी अनिवार्यता पर दोष-निवारण का उपाय बताया गया है। यह कथन किसी न किसी रूप में, समाज में आज भी प्रचलित है जिससे प्रकट होता है कि यह लोक-विश्वास रहा है और लोग इसके अनुसार व्यवहार करते रहे हैं।

योगिनी, चक्र और राशि-विचार भी विस्तारपूर्वक किया गया है।

“सत्ताइस उग्रिस वारह चारी, योगिनी पश्चिम चलो विचारी ।
इक नौ सोरह चौविस माहां, पूरब दखिन कोन विच माहां ॥”

इस प्रकार इस ज्योतिष-ग्रंथ द्वारा योगिनी की स्थिति जानी जाती है और उसी के अनुसार यात्रा होती है। इनकी स्थिति देखकर यात्रा करने वाला व्यक्ति सदैव विजयी होता है :

मेघ सिंह धन पूरब शशी, सुता मकर वृष दक्खिन लसी ।

तुला मिथुन घट पश्चिम में बस, कर्क मीन वृश्चिक उत्तर बस ॥

यह राशियों की स्थिति है। इसके आगे कवि ने यह दिखलाया है कि किस राशि का क्या फल है और यात्रा करते समय इनकी क्या स्थिति होनी चाहिए।

उक्त सम्पूर्ण उदाहरणों से यह प्रकट होता है कि सूफी कवि अपने काव्य में जहाँ एक ओर अध्यात्म-चर्चा और अलौकिक प्रेम का चित्रण करते थे, वहीं दूसरी ओर वे लोक-व्यवहार, नीति, कला-कौशल तथा सामान्य बुद्धि की वृद्धि का भी प्रयत्न करते थे। यह प्रवृत्ति प्रायः सभी सूफी कवियों में पाई जाती है। यह भी कहा जा सकता है कि इन कवियों में अपनी जानकारी का प्रदर्शन करने की प्रवृत्ति थी, परन्तु यह प्रवृत्ति परम्परागत कही जा सकती है।

महाकाव्य के लिए यह अनिवार्य माना गया है कि उसमें निम्नलिखित गुण होने ही चाहिए :

वह सर्गबद्ध हो; आरम्भ में आशीर्वाद-नमस्कार आदि किया गया हो; आरम्भ में ही कथावस्तु का उल्लेख कर दिया गया हो, कथा ऐतिहासिक हो अथवा आदर्शयुक्त हो; नायक उदात्त हो; नगर, सागर, पर्वत, सूर्य, चन्द्रोदय, उद्यान, जलश्रीड़ा, मधुपान, कैलिक्रीड़ा, वियोग, विवाह, कौमार, दूत-क्रिया, यात्रारम्भ, अलंकरण, सक्षिप्त गुण, रसभाव, सर्गों की लघुता, वर्णनात्मकता, संबंध-निर्वाह, प्रत्येक अध्याय के अंत में छन्द की भिन्नता, मनोरंजन-पूर्णता आदि विशेषताओं से परिपूर्ण हो।^१

सूफी कवियों ने भी इन साहित्य-परम्परागत गुणों को ग्रहण कर लिया। महाकाव्य के अधिकतर गुण इन सूफी काव्यों में प्राप्त हो जाते हैं। परन्तु जहाँ कविवर जायसी ने उक्त-विषयक वर्णन बहुत कुछ सहृदयतापूर्ण तथा कवित्वमय हैं, वहाँ परवर्ती कवि, कासिम ने जायसी से ही बहुत कुछ ग्रहण करके अपनी मौलिकता में कमी कर दी है। कही-कही तो शब्दावली भी बहुत कुछ जायसी की ही है। इसके दो एक उदाहरण लिए जा सकते हैं :

- (१) "कहा जवाहिर संवरो गोई, लिहों खेल जो खेलव कोई ।
भोर कहाँ आवो फुलबारी, जब सब जाव गवन समुरारी ।
खेल लेव जो खेतव गोरी, जब लग रहौ पिता घर मोरी ।
अन्ते इहां रहब नहिं होई, कौन रहै नइहर मा कोई॥"

(कासिम)

ऐ रानी मनु देख बिचारी, एहि नैहर रहना दिन चारी ।
जो लगि अहै पिता कर राजू, खेलि लेहु जो खेलहु आजू ।

पुनि साँसुर हँम गवँनब काली, कित हँम कित यहँ सरवरँ पाली ।
कित आँवन पुनि अपने हाँथा, कित मिलि कै खेलव एक साँया ॥”

(जायसी)

(२) 'बिनती सकल पडितन आँगे, हौँ सेवक जिनकर पुछलाँगे ।”

(कासिम)

“हौँ पडितन केर पछनाँगा, किछु कहि चला तबले देइ डाँगा ।”

(जायसी)

(३) “रक्त के आँसु जहाँ ली रोई, विरह आँग घुँघची जनु बोई ।”

(कासिम)

“कुहुकि कुहुकि जस कोइल रोई, रक्त आँसु घुघुची वन बोई ।”

(जायसी)

(४) “तेही माँग जो दीन्ह सवारी, रैन माँझे दीपक उजियारी ।

जस घन महँ दामिनि चँमकाँहै, तँस वहँ माँग शीश उपराँहै ।

जँतो कसौटी कँचन रेखाँ, जँतो सरस्वति यमुन मँ देखा ॥”

(कासिम)

बिनँ सँदुरे अँसँ जानहुँ दीआँ, उजियेरँ पँथ रैन मँहँ कीआँ ।

कँचन रेख कसौटी कसी, जनु घन मँहँ दामिनँ पूरँगसी ।

सुरँज किरिनँ जनु गगन विँसेखी, जमुना माँझ, सुरँसती देखी ।”

(जायसी)

उक्त उद्धरणों में यह स्पष्ट होता है कि रहस्य भावना, व्यक्तिगत बिनय, प्रचलित उपमान, नखशिख आदि का वर्णन अपने काव्य में ले आना ये सूफी कवि अनिवार्य समझते थे, यह एक प्रकार से उनकी परम्परा बन गई थी जिसके पालन करने में आचार्य शुक्ल के शब्दों में “रचना का निम्नकोटि” का हो जाना कोई अस्वाभाविक बात नहीं है ।

“मूल रूप में सूफी धर्म व्यावहारिक था, चिन्तनात्मक नहीं” इस सिद्धान्त के आधार पर ही इसमें प्रेम का प्राधान्य हुआ । आत्मसमर्पण सूफीधर्म का प्रधान सिद्धान्त था । ईश्वर के हाँथों अपने को सौंप देना और उसी के आश्रय में शान्ति लोभ करना ही सूफियों की साधना थी । इस आत्मसमर्पण में प्रेम की पीड़ा का अनुभव करने के कारण ही प्रतीकात्मकता का प्रयोग होने लगा और सांसारिक प्रेम के माध्यम द्वारा अलौकिक प्रेम की साधना की जाने लगी ।

जलालुद्दीन रुमी ने इस प्रकार इस सौन्दर्योपासना की परिभाषा की है :

“ईश्वर अनलहक” एक मात्र सत्य है । इसकी परिभाषा नहीं, नाम नहीं;

वह पूर्ण सत्य ही नहीं, पूर्ण शिव भी है अतः पूर्ण मुन्दर है। सौन्दर्य को व्यक्त करना मुन्दरता की प्रकृति है। संसार इसी का परिणाम है। परमात्मा ने अपने को व्यक्त करने के लिए संसार की रचना की है। परन्तु वस्तु की महत्ता का ज्ञान तुगनात्मक दृष्टि से होता है, अतः सत्य का ज्ञान, मिथ्या के संतुलन से होना चाहिए। इस मिथ्या में सत्य, दर्पण के समान प्रतिबिम्बित होता है। यही प्रतिबिम्ब संसार है जिसमें सूर्य की छाया के समान सत्यता तो नहीं है परन्तु उसी के द्वारा सूर्य का ज्ञान हो सकता है। यही कारण है कि सत्य-असत्य का भेद मिटाकर सूफियों ने एक मात्र 'अह ब्रह्मास्मि' का तत्व ग्रहण कर लिया।^१ लौकिक और अलौकिक सौन्दर्य की एकता का यही रहस्य है। परन्तु व्यावहारिक होते हुए भी इस प्रेम-तत्व का ग्रहण, सर्वप्राह्य प्रमाणित न हो सका, अतः बहुत से सूफियों ने साधन को साध्य समझ लिया और लौकिक सौन्दर्योपासना ही उनका एक मात्र उद्देश्य रह गया। इस प्रकार प्रेम के आदर्श में विकार उत्पन्न हो गया और अंततोगत्वा यह प्रेम-सौन्दर्य वर्णन एक परम्परा मात्र बनकर रह गया।

इस प्रकार धीरे-धीरे सूफी सिद्धान्तों का स्वरूप आध्यात्मिक से साहित्यिक झुकाव ग्रहण करता हुआ प्रतीत होता है। इस शैली का प्रयोग भी एक प्रकार से समाप्त हो चुका है और सूफी-सिद्धान्त अब केवल छिटके-फुटके रूप में, रहस्यवादी कवियों के काव्य में, दृष्टिगत होते हैं। हा, मुस्लिम गायकों के मुख से, नात और कव्वालियों के रूप में, इस आध्यात्मिक प्रेम की झलक अब भी मिलती रहती है।

प्रशस्ति-काव्य

मनुष्य अनुकरणशील प्राणी है। बाल्यावस्था से ही उसकी प्रवृत्ति अपने आस-पास के दृश्यों तथा घटनाओं का अनुकरण करने की ओर रहती है। बोलने चलने, चलने-फिरने, रीति-व्यवहार, सभी में उसका झुकाव अपने समाज जैसा होता जाता है। इसी अनुकरणशीलता के आधार पर उसके चरित्र का विकास भी होता है। इसी के आधार पर वह अपने जीवन के आदर्शों का निर्माण करता है, जो उसे उन्नति अथवा अवनतिशील बनाते हैं और इन्हीं के आधार पर उसे यश अथवा अपयश मिलता है। समाज, थोड़े आदर्शों का अनुकरण करने वाले व्यक्ति का सदैव सम्मान करता है।

हमारा सामाजिक संगठन, जिन सिद्धांतों पर स्थिर है वे दया, दान, धर्म

१. इनसाइक्लोपीडिया-ब्रिटैनिका, सूफिज्म, भाग-२१, पृष्ठ ५२४.

आदि सद्गुणों का अनुकरण सदा अभिनन्दनीय स्वीकार करते हैं। महात्मा वाल्मीकि तथा भगवान् वेदव्यास ने अपने अमर महाकाव्यों में इन्हीं सद्गुणों के व्यक्तित्व खड़े किए हैं। प्रागैतिहासिक युग के ये आदर्श, आज भी समाज में उतने ही समुन्नत हैं जितने पूर्वकाल में थे। आज भी उनके लालित्य, औदार्य, औद्धत्य अथवा प्रशान्ति की वैसी ही महिमा है, जैसी रामायण अथवा महाभारत काल में थी। परन्तु उक्त समाज-सम्भूत गुणों से भी प्राचीन गुण, उत्साह अथवा सचर्प-प्रियता है। इस सचर्प-प्रियता ने मनुष्य को अपने आदिमकाल में, अपनी दैनिक आवश्यकताओं की पूर्ति में सहायता की है, साथ ही अपनी सम्मतम दशा में उसे बड़े-बड़े साम्राज्य विजय कर लेने में भी सहायता प्रदान की है, अतः यह युद्ध-वीरता अन्य सब वीरता-रूपों से प्राचीन है। प्राचीनतम महाकाव्य इसके प्रमाण हैं। मानव की अनुकरणशीलता ने तथा प्राकृतिक प्रवृत्ति ने इसे भी उसके हृदय में निरंतर जागृत रखा है।

अपनी आदिम अवस्था में मनुष्य अपने काल्पनिक आदर्शों से अभिभूत हुआ था। इन्द्र, वरुण, वृहस्पति आदि ऐसे व्यक्तित्व थे जिनकी कल्पना उसने प्राकृतिक शक्तियों को सजीव करने के लिए कर ली थी। अपनी दैनिक कठिनाइयों को दूर करने के लिए वह उनकी प्रार्थना करता था। कभी वृहस्पति से अपने पशुओं की रक्षा करने में सहायता मांगता था और कभी इन्द्र से सन्मार्ग-प्रदर्शन का निवेदन करता था। अपनी इच्छा-पूर्ति हो जाने पर, अथवा काल्पनिक आदर्श की दैवी-शक्ति से आतंकित होकर वह, अपना सम्मान, कल्पित देवता के गुणों का अनुकरण करते हुए, अनेक प्रकार की भाव-भंगियों, नृत्य आदि के द्वारा प्रदर्शित करता था। इन आदर्शों के गुणों का अभिनय और गान आदि भी किया जाता था। वीर-प्रशस्ति का यही स्वरूप आरम्भ से प्रचलित रहा है।

पुराण काल में अव्यक्त शक्तियों ने बहुत कुछ मूर्तरूप, भौतिक शरीर, धारण कर लिए। शक्तियों के विभिन्न प्रतिनिधि, अनेक प्रकार के स्वरूप धारण करके हमारे सम्मुख प्रत्यक्ष हो गए; उनकी चरितावली विशेष विस्तृत तथा मनुष्य-जीवन के निकट हो गई और मनुष्य, विशेष उत्साह से उनका अनुकरण करने लगा। जिन पांच प्रमुख देवताओं का उल्लेख हम पहले कर चुके हैं, वे विशेष मान्य थे ही और उन्हीं की शक्ति, वीरता की पूजा, जनसमुदाय करता रहा। यह देव-पूजा मनुष्य की अन्तर्हित शक्तियों की प्रधान प्रेरिका थी और सम्पद्-विपद् में मनुष्य इसी के द्वारा शांति-लाभ करता रहा। हिन्दी साहित्य का भक्ति काल भी इसी अलौकिक प्रशस्ति-वर्णन का उदाहरण है।

देवादर्श-पूजा का यह स्वरूप, जिसमें दास्य-भाव अथवा देवताओं का गुण-

कथन ही प्रधान था, हिन्दी साहित्य के बीर-गाथा काल में भी इसी रूप में, उपलब्ध होता है। भगवान् शंकर की वेशभूषा, पतित-पावनी गंगा की रेणुरज का प्रभाव आदि के वर्णन वहां भी उसी प्रकार प्राप्त होते हैं, जैसे कहीं-कहीं पर भक्ति-काल में अथवा आगे चलकर शृंगार-काल में प्राप्त होते रहे। परन्तु मुसलमान आक्रमणकारियों की दमन-नीति तथा मुगल शासकों का सामन्तों द्वारा अनुकरण करने की प्रवृत्ति ने, क्रमशः इस देवाचंता में दयादाक्षिण्य तथा दरबारीपन का विशेष समावेश कर दिया। मुसलमान बादशाहों के दरबारों की विलासिता बहुत कुछ काव्य में उतर आई और देवताओं का स्वरूप प्रायः मानवीय हो गया; उनकी विलास-श्रीडा ने उनके अलौकिक तत्व को नष्ट करके उन्हें साधारण मानव बना दिया। राजाश्रित कवि उनको भी तालुकदारों के रूप में देखने लगे। अवध में नवाबों का शासन, विलासिता के लिए प्रसिद्ध हो उठा था, जिसकी कथाएं आज भी प्रचलित हैं, अतः यहाँ के कवि भी उसी धारा में बह चले। इस प्रकार देव-पूजा का अलौकिक स्वरूप, विरुदावली-वर्णन के रूप में, अवध के कवियों द्वारा, प्रायः लौकिक दृष्टि से ही ग्रहण किया गया।

सुखदेव जी के निम्नलिखित छन्द में भगवान् राम का स्वरूप बहुत कुछ देवत्वपूर्ण है :

“रघुनाथ हरि, भो पाप हरि, सुप पुंज करि वर दानि ।

जै वीर मनि, रनधीर मनि, सुपदेव मनि सुपखानि ॥”^१

दास जी भी भगवान् शंकर को उसी देवत्वपूर्ण दृष्टि से देखते हैं :

“भाल में जाके कलानिधि है वह साहेब ताप हमारो हरैगो ।

अंग में जाके बिभूति भरी वहे भोन में सम्मति भूरि भरैगो ।

घातक है जु मनोभव को मन पातक चाही के जारे जरैगो ।

दास जू सीस में गंग धरे रहै ताकी कृपा कही को न तरैगो ॥”^२

परन्तु आगे वही भगवान् राम, सम्पूर्ण रूप से, एक युद्धवीर नरपति के रूप में युद्ध-क्षेत्र में दृष्टिगत होते हैं :

राम असि तेरी अस वैरिन को कीन्हों हाल ,

तातें दोउ काज एक साथ ही सजनु हैं ।

ज्योंही यह कोस को तजति है दयाल ,

त्योंही धेऊ सब निज निज कोस कीं तजनु हैं ।

१. वृत्त-विचार, ह० लि०

२. काव्य-निर्णय, पृ० १५०

दास यह धारा कों सजति जब जब ,
तब तब वँ सकल अश्रुधारा को सजतु हैं ।
या कों तू कंपाइ कै भजावत है ज्यों-ज्यों ,
वेऊ कंपि कंपि ठौर ठौरनि भजतु हैं ।^१

इसी प्रकार भगवान् शंकर के प्रति, कवि के हृदय में इसलिए उपालम्भ के भाव प्रकट होने लगते हैं, क्योंकि वे अपने जगदीशत्व अर्थात् नरेशत्व की उचित रक्षा न करते हुए, फटे हाल रहते हैं । किसी राजे-महाराजे को उपयुक्त वस्त्राभूषण धारण किए हुए न देखकर, स्वभावतः जनता के हृदय में कुछ कौतूहल अथवा उपेक्षा का भाव उत्पन्न हो सकता है, क्योंकि साधारणतया प्रजा यही आशा करती है कि उसका सम्राट् सम्पूर्ण ठाठ-बाट से सुसज्जित रहे । अतः इस उपालम्भ में भी देवादिदेव शंकर को एक लौकिक नरेश के रूप में देखने की प्रवृत्ति विशेष लक्षित होती है :

“आक औ कनक पात तुम जो चवात ही ,
तो पटरस व्यंजन न केहैं भाति लटिगो ।
भूषण बसन कीन्हों ब्याल गजखाल को तो ,
मुवरन साल को न पैन्हिवो पलटिगो ।
दास के दयाल ही सुरीति ही उचित तुम्हैं ,
लीन्ही जो कुरीति तो तिहारो ठाठ ठटिगो ।
हैं कै जगदीश कीन्हों बाहन वृषभ को तो ,
कहा शिव साहेब गयन्दन को घटिगो ।”^२

अवध प्रवेश १८वीं-१९वीं शताब्दियों में अशान्त ही रहा । आए दिन आपस में युद्ध होते रहते थे । पड़ोसी राजे एक दूसरे से लड़ मरने को प्रतिक्षण प्रस्तुत रहते थे । इनके आश्रित कवि, निरन्तर इनको आसमान पर चढाया करते थे । अत्युक्तिपूर्ण प्रशंसा की झोंक में, ये कविगण इन राजाओं की देवताओं से भी तुलना करते थे । इन्हे इन्द्र, सूर्य बतला कर “प्राकृतजन गुण-गान” की सीमा उल्लंघन करते थे ।

“नृप हिम्मति सिंह नरिन्द्रमन, इन्द्र न सरि करि सकत तुव ।”^३

“हिम्मति हृद हिम्मति सिंह नृपति मूरज कुल मूरज से दरमें ।”^४

१. काव्य निर्णय, पृ० १०१

२. वही, पृ० १२७

३. छन्द-विचार, सुखदेव, ह० लि०, पृ० १०

४. वही, सुखदेव, ह० लि०, पृ० १२

वरन् उपर्युक्त गुणों से भी ऊपर, सेवा-वीरता और विद्या-वीरता के गुण भी कवि ने उनमें आरोपित किए हैं ।

धर्मवीरता की दृष्टि से कवियों ने नायकों की ईश्वर-भक्ति की ओर इतना ध्यान नहीं दिया है, जितना उनकी नीतिमत्ता की ओर । यह नीतिमत्ता भी धर्म के अन्तर्गत आती है, जिसके कारण शासक अपने देश को मुशासित रखने में समर्थ होते हैं । नवाब गाजिउद्दीन हैदर के विषय में कवि ने इसी नीति-पटुता का उल्लेख किया है :

“चोरी एक चित की, फलन में गदरताई, डांक रही कारन खबर दरवार के ।
सोप रहे रग ही, त्रिदोष ही मे बँर भाव, पीन के लगे ते रहे पातन के सरके ।
दीन रहे दोई है प्रवोन बेनी वरनत, परनारी परस बयद ही के करके ।
बादी रहे जग मे मुबारक के देन वारे, गादी पर बँठत गाजुद्दी ह्यदर के ॥”

परिसंख्या अलकार की सहायता से कवि ने शासन-सम्बन्धी प्रत्येक त्रुटि को किसी वस्तु-विशेष में केन्द्रित करके, नवाब-वजीर के शासन को सम्पूर्ण रूप से दोष-मुक्त प्रदर्शित कर दिया है । यह नीति-धर्म-सम्बन्धी विरुद्ध-वर्णन की पराकाष्ठा है ।

आश्रयदाताओं की भक्ति-विषयक धर्म-वीरता के उल्लेख अधिक नहीं हैं, जो हैं भी, वह साधारण :

“घर मे बसै सम्पति सदा, मन मे बसै नंद नन्द है ।”

अथवा “हरि के चरन मे प्रीति औ सब गुनन को आगार है ।”^१

आदि कथन करके कवि बेनी भट्ट ने “खूबचन्द” की भक्ति-भावना का भी परिचय दे दिया है । स्पष्टतः इस विषय को कवि, अधिक विस्तार देना नहीं चाहता, और न इन कथनों को रस-परिपाक की सीमा तक ले जाया जा सकता है । परन्तु देव-विषयक विरुद्ध का उल्लेख, कविगणों ने, इन वर्णनों के साथ ही साथ, समानान्तर रूप से थोड़ा बहुत किया है और जो कुछ कहा गया है उसमें उनकी भक्ति की प्रवृत्ति विशेष परिलक्षित होती है । धर्म, दयादाक्षिण्य, दान, शौर्य आदि का आरोप, धार्मिक महापुरुषों में विशेष रूप से, हमारे कवियों ने किया है । अपनी वीर-पूजा की सात्त्विक वृत्ति को चरितार्थ करने के प्रयत्न में धार्मिक महापुरुषों की कर्तव्यनिष्ठा, दया-दाक्षिण्य, दानशीलता, मुद्धवीरता, प्रजावत्सलता आदि गुणों का उदात्त वर्णन किया गया है । शृंगार के नाना रूपों,

१. नवरस तरंग, पृ० ३

२. रस-विलास, बेनी, ह० लि०

उसके विलासमय दृश्यों का चित्रण करने के बाद, ऐसा प्रतीत होता है कि कवि के हृदय में ग्लानियुक्त परिवर्तन होता था और इसलिए, संक्षेप में उल्लिखित होने वाले अन्य रसों में, प्रधानतः वीर में, कवि अपने हृदय की पवित्र भावनाओं को संचित करता था। कविवर रसलीन ने भी इस रस का उपयोग अपनी धार्मिक भावनाओं को व्यक्त करने के लिए इस प्रकार किया है :

“हैदर ते जीतै न कोउ, यह जानत सब कोय ।

घरमहि ते जय होत है पापहि ते क्षय होय ॥”

“घेरि लिये सुलेमान जब, गरजि सिंह चहुं ओर ।

शाहनशाह उमाह सों लिये वचाइ वरजोर ॥”^१

उक्त पंक्तियाँ इस्लाम के धर्मगुरु, हैदर की उदात्त वृत्तियों को व्यक्त करने के लिए कही गई हैं। अतः यह व्यक्त होता है कि वीर रस, कवियों की शृंगारेतर सात्विक वृत्तियों को व्यक्त करने का साधन अवश्य बना रहा। भगवान् राम के विषय में इस प्रकार की प्रशस्तियाँ अवध प्रान्त की विशेषता प्रतीत होती हैं। साथ ही साथ रामायण के महायुद्ध के नायक तथा समाज में मर्यादा-स्थापन के आदर्श होने के कारण भी उनके शौर्य का वर्णन विशेष बाँधनीय बना रहा, यह भी स्पष्ट है। सुखदेव जी द्वारा किया हुआ राम का यह वर्णन अत्यन्त उदात्त है :

“उमड़ि धुमड़ि दल प्रबल सकल सग्राम सु सज्जै ।

मार मार ध्वनि बोर, वीर रस दुदुभि बज्जै ।

साजि साजि कविराज राज रावण दल गज्जै ।

चकित लखण सुग्रीव चित्त चिन्ताति उपज्जै ।

अभिराम राम उत्साहमय मन आनंद बाढ़ो कवल ।

दशमय्य मथ्य तक खग लियो दशस्यन्दन नन्दन नवल ॥”^२

प्रायः सभी कवियों ने राम के शौर्य का थोड़ा बहुत वर्णन अवश्य किया है। भूपति जी कहते हैं :

“आवत सुनि रघुबीर दल, तिय जुत भजे अभिन्न ।

लियो बसन सब रन विना तजि घर बसन विचित्र ॥ ६६७ ॥”^३

दास जी राम का यश वर्णन करते हुए कहते हैं :

१. रस-प्रबोध, रसलीन, पृ० ८४

२. फा० अ० प्रकाश, सुखदेव, पृ० १६०

३. भूपति सतसई

“प्रगट तीनहूँ लोक में अचल प्रभा करि धाप ।

जीत्यो दास दिवाकरहि श्री रघुवीर प्रताप ॥६॥”^१

अथवा उनके यशस्वी हाथों का वर्णन करते हुए कहते हैं :

“साधुन को मुखदानि है, दुर्जन गन दुखदानि ।

वैरिन विग्रम हानिप्रद राम तिहारे पानि ॥४३॥”^२

रसलीन जो ने भी राम के सैन्य की इस प्रकार प्रशंसा की है :

“जो दल चढ़ि लंका गयो, आयो रावण मारि ।

सो लरिकैं सरि को करै, है लरिकन सों हारि ॥६७॥”^३

इस प्रकार राम और उनसे सम्बन्ध रखने वाले अन्य वीर, हनुमान, अंगद, जामवन्त आदि के शौर्य का वर्णन अवध के कवियों ने पर्याप्त मात्रा में किया है ।

युद्ध वीरता का वर्णन कवियों ने आश्रयदाताओं के सम्बन्ध में सबसे अधिक किया है । जैसा पहले कहा जा चुका है, यह तत्कालीन परिस्थितियों के कारण स्वाभाविक भी है । साथ ही इन युद्धवीरों के युद्ध-प्रयाण, गजारोहण, अथवा अश्वारोहण, सेना, उनकी तलवार, उनके आतक तथा यश का वर्णन भी विस्तार-पूर्वक किया हुआ मिलता है ।

सुखदेव जी ने महाराज हिम्मतीसिंह के युद्ध-प्रयाण तथा गजारोहण का निम्नलिखित रोले में ओजपूर्ण वर्णन किया है ।

“शुक्कत गिरिवर झुड रुहिर मुक्कत फनिद फन ।

लुक्कत रजभर मूर दरिन दुक्कत गनीमगन ।

बडिडय प्रबल प्रताप निकर उडिप अरिद सब ।

हिम्मतीसिंह नरिद कोपि चडिडय गयद अब ॥”^४

इसी प्रकार पानिप से परिपूर्ण हिन्दूपति की तेग की आंच से अरिगणों को भस्म होते देखकर दास जी को आश्चर्य होता है ।

“जो हिन्दूपति तेग तुअ पानिप भरी सदाहि ।

अचरज याकी आच सो अरिगन जरि जाहि ॥”^५

सुखदेव जी फाजिल अली की करवाल को शत्रु के माहात्म्य रूरी तम का नाश करने वाले सूर्य के रूप में देखते हैं :

१-२. का० नि०, पृ० ८९

३. २० प्र०, पृ० ८६

४. छ० वि०, पृ० ९

५. का० नि०, पृ० १२०

“हिम्मति को हातम महातम है ऐसी अरि महातम ताको रबि जाको करवाल है ।”^१

हिम्मति सिंह के शस्त्र-धारण तथा युद्ध-क्षेत्र के शौर्य का वर्णन भी कवि ने इस प्रकार किया है :

“गहत शर चाप जब आप करि कोप तब होत उर पलन के पाक तूदे ।
गहत जब पगग जब होत रन रगग तब रहिर के रग हर अंग ऊदे ।
छेदि बरछीन सो किये अरिछीन सब लिये धरि छीनि कै विकट वाने ।
जीत कै कित्ति कै नृपति हिम्मति बली वीर रस निरस हूँ सुभट भाने ।”^२
प्राकृताभास हिन्दी की द्वित्व-वर्ण की प्रवृत्ति, वीर रस के परिपाक में यहाँ भी सहायिका बनाई गई है ।

इस सम्पूर्ण वीरत्व का अन्तिम परिणाम, आश्रयदाताओं के शुभ्र यश-प्रसार के रूप में वर्णन किया गया है । कविवर कालिदास ने महाराज भोज के यश का जैसा शुभ्र वर्णन किया था, इन कवियों का वर्णन भी उसी परम्परा का परि-लक्षित होता है । कालिदास ने भोज-राज के यज्ञ से श्वेत हुए ब्रह्माण्ड में विष्णु, शंकर भगवान, इन्द्रदेव, राहु, ब्रह्मा आदि सबको भ्रमित कर दिया है । ये सब अपने अपने प्राप्य को खोजते हुए मारे-मारे फिरते हैं । विष्णु क्षीरसागर को खोजते हैं, शंकर कैलाश पर्वत को खोजते हैं, इन्द्र अपने ऐरावत को खोजते हैं, राहु चन्द्रमा को खोजता है तथा ब्रह्मा अपने हंस को खोजते हैं और ये सब श्वेत पदार्थ, भोजराज के श्वेत यश के प्रसार में निमग्नित हैं ।^३ दास जी ने भी हिन्दूपति के यश की श्वेतता कुछ इसी ढंग की वर्णित की है, मद्यपि उसकी व्यापकता और भ्रमात्मकता का वर्णन सुखदेव जी ने फाजिल अली के सम्बन्ध में विशेष चमत्कार पूर्ण किया है :

“सारद नारद पारद अंग सी छीरतरग सी गंग की धार सी ।
शंकर सैल सी, चंद्रिका फैल सी सारस रेल सी हंस कुमार सी ।

१. फा० प्र०, पृ० १९

२. छ० वि०, पृ० १३, ह० लि०

३. महाराज श्रीमन् जगति यशसा ते घवलिते ।

पयः पारावारं परमपुरुषोऽयं मृगयते ।

कपर्दी कैलासं करिवरमभीमं कुलिशभृत् ।

कलानाथं राहुः कमलभवनो हंस मधुना ॥२॥

(भोज-प्रबंध, कालिदास)

दास प्रकाश हिमाद्रि विलास सी कुंद सी कास सी मुक्ति भँडार सी ।

कीरति हिन्दू नरेस की राजति उज्ज्वल दास चंचेली कि हार सी ।^१

सुखदेव जी ने श्वेत और श्याम वस्तुओं में अभेद दिखला कर कीर्ति-प्रसार को व्यापक बनाया है ।

“जलधि औ क्षीरधि मे पाइये न भेद कछू, शशि सी सनीचर की भांति पेपियत है । शकर से सीपति, कमल नील करव से, गजराज ऐसे गजराजी लेखियत हैं । कहै कविराज जस फाजिल अली के मिले भानुजा उमा की गति न विशेषियत है । कहा कहौ बार-बार, बार सेत एक बार फूल भरी वेनी सी त्रिवेनी देखियत है ॥^२

सक्षेपतः यह कहा जा सकता है कि प्रशस्ति-वर्णन की यह प्रवृत्ति, तत्कालीन कवियों की विशेषता थी । समय का पूरा प्रतिबिम्ब इस प्रवृत्ति द्वारा प्रतिफलित होता है; दूसरे, कवियों की सात्त्विक प्रवृत्तियों, भक्ति-भावना आदि को भी इस प्रवृत्ति के द्वारा प्रकाश में आने का अवसर मिलता है । देव-विषयक काव्य इस रस की सहायता से अधिकतर व्यक्त हुआ । इस प्रकार इस प्रवृत्ति ने शृंगार के बीच शौर्य तथा विलास के बीच भक्ति-भावना को जागृत रखा और यह थोड़े महत्व की बात नहीं थी ।

हास्य-वृत्ति

हास्य की वृत्ति विशेषतः मनुष्य में ही पाई जाती है । अन्य जीवधारियों में हंसने की शक्ति नहीं है । गुदगुदी द्वारा उत्पन्न हास्य केवल शारीरिक हास्य है, उस हास्य में कार्य-कारण का तारतम्य तो है परन्तु आलम्बन आदि का सम्बन्ध नहीं है अर्थात् विषय-अविषय अथवा समय-असमय का विचार नहीं है । मद्यपान आदि से उत्पन्न हास्य में कार्य-कारण का तारतम्य नहीं है । बुद्धि-विभ्रम होने से मन्त्र्य केवल मानसिक शिथिलता के कारण हँसता है, अतः इन हास्यों का विश्लेषण किसी सिद्धान्त के आधार पर नहीं हो सकता । शरीर-विज्ञान संबंधी सिद्धान्तों से महा पर हमारा तात्पर्य नहीं है । अस्तु ।

मनुष्य में हास्य की प्रवृत्ति बौद्धिक है । बुद्धि की विशेषता के कारण ही मनुष्य इस दृष्टि से अन्य प्राणियों की अपेक्षा श्रेष्ठ है । उसकी बुद्धि, अन्य प्राणियों की अपेक्षा कहीं अधिक विकसित है । इसी कारण उसमें हंसने की शक्ति है । यह हंसने की शक्ति, सामाजिक वातावरण में विकसित होती है । जीवनभर

१. पा० नि०, दाग, पृ० ६५

२. पा० प्र०, पृ० २१

के विभिन्न दृश्यों में यह हास्य उत्पन्न होता रहता है और सामाजिक-संस्कृति के अनुसार इसका भी स्तर मनुष्य के जीवन में ऊंचा अथवा नीचा होता है। अतः यह कहा जा सकता है कि किसी भी समाज की हास्यवृत्ति का स्तर उतना ही ऊंचा होगा जितना उसका बौद्धिक विकास होगा। सामाजिक होने के कारण यह भी स्पष्ट है कि हास्य की प्रवृत्ति अन्योन्याश्रित होगी। एक व्यक्ति दूसरे के ऊपर हंसेगा और चाहेगा कि अन्य व्यक्ति भी उसकी हंसी में साथ दे, क्योंकि जिसके ऊपर वह हंसेगा उसे अन्य सबसे विलक्षण ठहराना ही उसका उद्देश्य होगा। यह विलक्षणता कई प्रकार की हो सकती है। हैजलिट के अनुसार "हास्य का मूल अनमेल वस्तुओं में, असम्बद्ध विचारों में तथा एक भाव का दूसरे से संघर्ष हो जाने में है।"^१ तात्पर्य यह कि जहाँ पर हमको असम्बद्धता के दर्शन होंगे वहाँ हमको हँसी आवेगी। यही मुख्यतया हास्य के आलम्बन कहे जा सकते हैं। "विकृत आकार, वाणी, वेश और चेष्टा आदि को देखने से हास्य रस उत्पन्न होता है।"^२ इस कथन का आधार यही असम्बद्धता है।

आचार्यों ने हास्य के संचारियों में आलस्य, निद्रा, अवहित्या को प्रधानतः रक्खा है।^३ इनमें आलस्य और निद्रा तो शारीरिक है, अवहित्या को मानसिक श्रेणी में रक्खा जा सकता है। परन्तु मनोवैज्ञानिक दृष्टि से गर्व को हास्य के संचारियों में प्रमुख स्थान देना अनुचित न होगा, क्योंकि प्रसिद्ध अंग्रेज़ दार्शनिक हाब्स के अनुसार किसी के ऊपर हंसने वाला व्यक्ति, प्रधानतः उसे नीची दृष्टि से देखता हुआ, स्वयं अपनी श्रेष्ठता का अनुभव करता है। यह विजय-भाव उसके गर्व का द्योतक है। यहाँ तक देखा जा सकता है कि एक ही व्यक्ति अपने किसी समय के मूर्खता-पूर्ण आचरण का उपहास करता है और अपने प्रति तुच्छता का भाव प्रदर्शित करता है।^४ यह भी उसका तत्कालीन परिस्थिति के प्रति गर्व का

१. एसेज, हैजलिट

२. रस-मंजरी, क० ता० पोद्दार

३. साहित्य-दर्पण, विमला टीका, शालिग्राम शास्त्री

४. "The passion of laughter is nothing else but sudden glory arising from some sudden conception of some eminency in ourselves, by comparison with the infirmities of others, or with our own formerly; for men laugh at the follies of themselves past, when they come suddenly to remembrance, except they bring with them any present dishonour."

सूचक है। अतः गर्व, हास्य की उत्पत्ति में बड़ी सहायता करता है और व्यंग्य के मूल में तो प्रधानतः इसी को रखा जा सकता है, क्योंकि व्यंग्य निर्मम होता है और निर्ममता, हृदय हीनता, गर्व का एक अंग है। किसी के ऊपर हंसना, उसका उपहास करना, इस घात का निर्देश करता है कि हमारी सहानुभूति उस व्यक्ति के प्रति कुछ समय के लिए मर गई है। हम उसकी भूलों, मूर्खताओं आदि के प्रति कठोर हो जाते हैं और उस व्यक्ति की दयनीय दशा देखकर हंस पड़ते हैं। व्यंग्यात्मक हास्य के मूल में यही भावना काम करती है। हास्य के इस भेद का साहित्य-क्षेत्र में ऊंचा स्थान है और आगे हम उदाहरण सहित इसी पर विचार करेंगे।

पाश्चात्य विद्वानों ने उपहास-वृत्ति का आरम्भ युद्ध-क्षेत्र अथवा फसल कटने का समय, माना है। युद्धक्षेत्र में अपने शत्रु पर व्यंग्य बाण छोड़ना, कटु शब्द कहते हुए उसका उपहास करना, योद्धाओं की प्रवृत्ति थी। उधर ग्रामीण जनता अन्न-सचय के समय अनेक प्रकार के आनन्दोत्सव मनाती और देवताओं को अन्न का समर्पण करती थी। ऐसे समय में नृत्यगीत भी होते थे जिनमें विनोद की भावना वर्तमान थी।^१

इस नृत्यगीत में उपहास, अश्लीलत्व आदि के भाव भी आ गए। एक दूसरे के ऊपर विनोद की भावना से आक्षेप करना ही इनका उद्देश्य था। आज भी भारतीय ऋतु-परिवर्तनकालिक उत्सव, होलिकादाह के अवसर पर, इस प्राचीन प्रवृत्ति का प्रदर्शन होता है। अतः ऐसा प्रतीत होता है कि यह व्यंग्य की प्रवृत्ति धार्मिक क्षेत्र के सहारे आगे बढ़ी। वास्तव में धार्मिक क्षेत्र में सम्प्रदायवाद के कारण एक दूसरे के प्रति ईर्ष्या और द्वेष की भावना प्रबल हो उठी। फलतः उपर्युक्त, दोनो प्रवृत्तियाँ, युद्ध-वृत्ति और विनोद की पराकाष्ठा, ऐसे साम्प्रदायिक साहित्य में व्यक्त होने लगी। स्वयं सूरदास ने भगवान् कृष्ण के अतिरिक्त अन्य देवताओं को "रंक-भिखारी" की उपाधि प्रदान कर दी।

परन्तु इस आक्षेप के मूल में कवि की एक प्रधान इच्छा परिलक्षित होती है और वह है दूसरो को अपने मत में खींच लाने का प्रयत्न। उपहास द्वारा कवि अपने आलम्बन की ओर उपेक्षा का भाव उदित करना चाहता है, अतः यह कहा जा सकता है कि कवि का उद्देश्य उन दुर्बलताओं, त्रुटियों आदि की ओर जनता का ध्यान आकर्षित करना रहता है, जो किसी न किसी प्रकार धर्म अथवा समाज में प्रविष्ट हो गई हैं और जिनके कारण विकार में वृद्धि हो रही है। इस प्रकार वह धर्म अथवा

समाज का सुधार करना चाहता है। यही उसका प्रमुख उद्देश्य है। प्रसिद्ध कवि ड्राइडेन का कथन है कि व्यंग्य-काव्य का वास्तविक उद्देश्य दोष-निवारण ही है।^१ ये दोष, धर्म अथवा समाज में ऐसे समय में उत्पन्न हो जाते हैं जब सम्यता अथवा संस्कृति अपनी सीमा का उल्लंघन कर जाती है। एक पाश्चात्य विद्वान् के शब्दों में जब "जीवन की मधुरिमा इतनी बढ़ जाती है कि वह विरक्तिजनक हो जाती है"^२ तभी इस प्रकार उपहास-काव्य का जन्म होता है। स्वयं कवि के जीवन-सघर्ष की कटुता भी इसकी उत्पत्ति का कारण बन सकती है, क्योंकि ऐसी परिस्थिति में कवि, संसार के प्रति विद्रोही हो उठता है और कठोर शब्दों का प्रयोग संसार के प्रति करता है। परन्तु इस कटुता के मूल में भी वही "अति-सम्यता" की भावना काम करती है, क्योंकि समाज के कर्णधार, उच्चपदासीन व्यक्ति अपने आपको इतना ऊंचा समझने लगते हैं कि जनसाधारण के सुख-दुःख का उन्हें ध्यान ही नहीं रहता। ऐसी परिस्थिति में कोई दिलजला यदि कटु शब्दों का प्रयोग करे तो स्वाभाविक ही है।

यदि हम सहानुभूतिपूर्वक देखें तो उस व्यक्ति के उद्गारों में भी सुधार की भावना छिपी हुई मिलेगी। वह कठोर भर्त्सना के द्वारा उन लोगों की बुद्धि ठिकाने लगाना चाहता है, जो समाज के निम्न सदस्यों के प्रति अपने कर्तव्यों को भूले हुए हैं, अतः उसके शब्दों का भी वैसा ही महत्व है जितना किसी सुधारवादी व्यंग्य-कवि का। परन्तु इन्हीं विभिन्न व्यंग्यकारों की दृष्टि में रखते हुए यह कहा जा सकता है कि व्यंग्य-काव्य-लेखन एक कला है। विद्वानों का कथन है कि कटुभाषण और व्यंग्य-काव्य के निर्माण में बहुत सूक्ष्म व्यवधान है। यदि सचेत न रहा जाय तो व्यंग्य-काव्य केवल गाली-गलौज रह जायगा। "यह हास्य की वृत्ति रत्ती भर भी छूटी तो व्यंग्य गाली बन गया और यदि उसका स्वरूप साहित्यिक न रहा तो वह विद्रूपक के मुह चिढ़ाने जैसा हो जायगा।"^३ अतः हास्य तथा साहित्यिक स्वरूप की रक्षा में ही व्यंग्य-काव्य की सफलता है।

1. "The true end of satire is the amendment of vices by correction." Dryden.

2. "...arises from a state of over-civilization, when the cream of life is so thick that it becomes repulsive."

G. E. Hodgson.

3. "Without humour satire is invective; without literary form it is mere clownish jeering."

सामयिक परिस्थितियों के अनुसार तत्कालीन धार्मिक, सामाजिक अथवा व्यक्तिगत क्षेत्रों में विकार की उत्पत्ति होती है। साधारणतया परम्परा से ग्रहीत, मानवता के सिद्धान्तों का उल्लंघन करने वाले व्यक्ति ही पाखण्ड के पोषक कहे जाते हैं। धर्म के नाम पर छिपकर अनाचार करने वाले व्यक्ति इसी श्रेणी में आते हैं। इनसे भी ऊपर वे हैं जो प्रत्यक्ष में तो संसार से विरक्त बने हुए हैं, परन्तु अन्तर में लालसा, तृष्णा की प्रबल ज्वाला प्रज्वलित किए हैं। ऐसे लोगों से समाज को सावधान करना अवश्य ही कवि का कर्तव्य है। वेनी कवि ने ऐसे ही एक व्यक्ति विशेष, ललकदास, को लक्ष्य करके जनता को इन लनरूदासों से सचेत रहने की प्रेरणा की है।

“घर-घर घाट-घाट बाट-बाट ठाट-ठटे बेला औ कुबेता फिरँ बेला लिये आस-पास।
कबिन सों वाद करँ भेद बिन नाद करँ महा उनमाद करँ धरम करम नास।
वेनी कवि कहै विविचारिन को वादशाह अतन प्रकाश तन सत न शरम तास।
ललना ललक, नैन मैन की झलक, हसि हेरत अलक रद पलक ललकदास ॥”^१

मिथ्या-दानियों की प्रवृत्ति के दर्शन करने के लिए अवध के वे तालुकदार अच्छे आदर्श थे जिनके पास पर्याप्त धन तो था ही नहीं परन्तु कुछ न कुछ थोड़ा बहुत न देने से बदनामी भी थी। परन्तु उदार-हृदय दाताओं के यहाँ से तुष्ट होकर आए हुए याचकों को उनकी यह दरिद्रता क्या भली लगती? उनकी चाल को भी वे भली प्रकार समझते थे, अतः वेनी जैसे कवियों ने उनकी स्मृति अपनी व्यंग्य-वाणी द्वारा अमर कर दी :

“कारीगर कोऊ करामात करि लायो लीन्ही,
मोलन की थोरी जानि बनी सुघरई है।
रायजी को राय जी रजाई दई राजी ह्वै कै,
सब ठौर सहर में सोहरत भई है।
वेनी कवि पाय कै अबाय रहे घरी द्वैक,
कहत बनै न कछु ऐसी गति भई है।
सांस लेत उड़िगो उपल्ला औ भितल्ला सबै,
दिना द्वैक वातिन को रुई रहि गई है।”^२

रायजी एक हल्की फुलकी रजाई देकर सस्ता यश कमा लेना चाहते थे, परन्तु चारणराय को राजी कर लेना इतना सस्ता न था। आज भी इस प्रकार

१. वेनी, स्फुट काव्य, ह० लि०

२. वही

के दातागण बाजार में भेंट-उपहार देने के लिए दूकानदारों से कोई "देने वाली साधारण वस्तु" खोजते हुए देखे जा सकते हैं। वास्तव में यह दान, स्वेच्छा का नहीं, विवशता का है जिसे शिष्टाचार-वश निभाना ही पड़ता है।

बहुत से लोग समाज में 'मनहूस' समझे जाते हैं। अपनी दरिद्रता के कारण, अथवा कंजूसी के कारण, अथवा नीरसता और एकान्तप्रियता के कारण, लोग उनके प्रति विरक्त हो जाते हैं। उनका नाम लेना भी अनिष्टकर समझा जाता है, यहां तक कि उनके नामोच्चारण से खाने सोने में भी बाधा पड़ने की सम्भावना समझी जाती है :

“भोर नाम लीन्हे मिले भोजन न साम लग,
साम नाम लीन्हे सोइबे हूं में जलल है।
तीसरे पहर नाम तेत कोऊ साह जी को,
और कहा कहिए धियारु में खलल है।”^१

कंजूसों के प्रति समाज सदैव कठोर रहता है। वे कभी आदर की दृष्टि से नहीं देखे जाते। परन्तु उनके ऊपर संसार की उपेक्षा का कोई प्रभाव नहीं पड़ता। वे निर्लज्ज हो जाते हैं। सेवक बार-बार अपने भरण-पोषण, भोजन-वस्त्र की बात कहता है तो उसे सेवा करते रहने का उपदेश मिलता है। अन्त में सेवक भी ऊत्र उठता है और दिगम्बर दशा में स्वामी के सम्मुख पहुँचता है। प्रश्न होता है, यह क्या? उत्तर है, यही आपकी सेवा का फल है!

“काहू एक दास काहू साहिब की आस में,
कितेक दिन वीत्यो रीत्यो सबे भांति बल है।
धिथा और धिनै राँ कहे उत्तर पहीले लहै,
सेवा फल हूँ ही रहै यामें नही चल है।
एक दिन दास पर आयो प्रभु पास तन,
राखै न पुरानो दास कोऊ एक थल है।
करत प्रणाम सो बिहंसि कह्यो यह कहा?
कह्यो कर जोरि देव सेवा ही को फल है ॥”^२

सम्पन्नता का स्वांग भरने वाले ढोगियों की कलाई भी इन सूक्ष्मदर्शी कवियों द्वारा खोली गई है। मनुष्य को अपनी परिस्थिति से सतुष्ट रहते हुए, मिथ्या-भिमान से बचना चाहिए, परन्तु जो सामर्थ्य न रखते हुए भी पांच सवारों में

१. बेनी, स्फुट काव्य, ह० लि०

२. का० नि०, दास

शामिल होना चाहते हैं वे अन्ततोगत्वा उपहास के पात्र बने बिना नहीं रहते । ऐसे मनुष्य झूठी शान जमाने के लिए मांग जांच कर भी व्यर्थ का दिखावा करना चाहते हैं और जब वह प्रदर्शन निभ नहीं पाता तब हंसी के पात्र बनते हैं :

“तुरा पगरी पर, केराया के करी पर सु,
 अंजु या घरी पर चले हैं सजि मेले को ।
 हसि मुख फेरत है इन उत हेरत हैं,
 वार वार टेरत है आदमी अकेले को ।
 चूरीदार जामा घिरा एक हू न सामा और,
 फेरि कुम्हिलाय गये जैसे पात केले को ।
 याही हेत भागे आगे आगे सब लोगन के,
 रात सम साथ ना मसालची उजेले को ।”^१

बहुत से व्यक्ति ऐसे होते हैं जो बात-बान में अपनी प्रशंसा करना तथा शोधी मारना, स्वभाव बना लेते हैं । उनकी प्रत्येक बात आत्मप्रशंसा से परिपूर्ण होती है । अपने बराबर योग्य वह किसी को भी नहीं समझते, वरन् यहा तक कहा जा सकता है कि वे संसार की गति का आधार अपने को ही मानते हैं । यद्यपि लोग उनकी मूर्खता को स्पष्ट समझते हैं । ऐसे ही लोगों की तुलना गिरिधर जी ने चूहे और महुवे से की है ।

“मूसा कहै बिलार सो, सुनरे जूठ शुठल ।
 हम निकसत है सैर को, तुम बैठत ही गैल ।
 तुम बैठत ही गैल कचरि धक्कन सो जँहो ।
 तुम ही निपट गरीब कहा घर बैठे खँहो ।
 कह गिरिधर कविराय बात सुनिये हो हूसा ।
 बाउ दिनन का फेर बिलारिहि सिखवै मूसा ।”^२

इसी प्रकार महुआ, दाख से मसलहत करता है कि हम तुम तो एक ही हैं, अन्तर केवल इतना ही है कि हम कुछ अधिक मधुर हैं, परन्तु इसका कुछ विचार न करना । यों ही, हम कुछ अधिक ऊँचे पर लगते हैं, तुम थोडा नीचे हो, परन्तु इससे कोई बात नहीं, रसरज हम दोनों ही हैं । ऐसे रसरज, समाज में प्रायः दिखलाई देते हैं और उनके प्रति जनता की भावना का प्रतिनिधित्व गिरिधर जी ने अन्योक्ति रूप में सफलता के साथ किया है :

१. बेनी, स्फुट काव्य

२. कुडलिया, गिरिधर कविराय

“महुआ नित उठि दाख सों करत मसलहत आय ।
 हम तुम रूखे एक से, हूजत हैं रसराय ।
 हूजत हैं रसराय बिलग जनि याको मान्यो ।
 मघुर मिष्ट हम अधिक कछुक जिय से जनि जान्यो ।
 कह गिरिघर कविराय कहत साहब से रहवा ।
 तुम नीचे फल वेलि वृक्ष हम ऊचे महुवा ॥”^१

सामाजिक व्यंग्य के उपरान्त एक दृष्टि राजनैतिक व्यंग्य पर भी डाल लेना उचित होगा, यद्यपि तत्कालीन परिस्थितियों के अनुसार जनता, राजनीतिक समस्याओं में उलझती नहीं थी। स्वयं शासक-वर्ग ही, लखनऊ के नवाब, राजनीति को विशेष महत्व नहीं देते थे; परन्तु इतना तो था ही कि जनता को इस उपेक्षा का कटुतापूर्ण फल भोगना पड़ता था। स्वयं लखनऊ के नगर-प्रबंध के विषय में कविवर बेनी भट्ट के आक्षेप बड़े ही सजीव, तीव्र तथा स्वाभाविक हैं। आज १०० वर्ष से ऊपर व्यतीत हो जाने पर भी हम इस तथ्य को सरलता के साथ हृदयंगम कर सकेंगे। आज भी कल्पना के नेत्रों से लखनऊ की कीच, यदि भीचु के समकक्ष नहीं तो उसके निकटतम देखी ही जा सकती है। उस समय के नगर-प्रबंध की जो दुर्दशा थी उस पर मार्मिक आक्षेप करके, बेनी ने प्रबन्ध-कर्ताओं का अच्छा खाका खींचा है। उपहास-काव्य के ये छन्द श्रेष्ठ उदाहरण हैं। इनमें शिष्ट तथा प्रभावशाली व्यंग्य है। वर्षा-ऋतु के यह चित्रण देखिए :

“एकं विछलत, पिछलत तिन्है लपे एकै, एकै परे कीच में विघाता को दकत हैं ।
 ठौर ठौर नदी उमड़ी है नापदानन की, हाथीवाने हूलै हाथी जाय न सकत हैं ।
 बरसत मेह ऐसी दशा लखनऊ बीच, बरनत शेष हू के आनन थकत हैं ।
 देवता मनाये पुन्य पिछिली सहाय डेरे पहुँचत जाय ताके पूरन बखत हैं ।”

— — —

“एकै खरे रोवै एकै बसन निचोवै, एकै जपम को टोवै देखे देह थहराति है ।
 एकै लेत थाहै ऊंची करि करि बाहँ एकै जोर को उगाहँ ना जुगुति ठहराति है ।
 बेनी कवि कहै और कहां सों बखान करौं ऐसेई शकल मुशकिल दिनराति है ।
 एकै फंसै कटि लगि एकै गिरवान लगि, आप गरकाप शिपां साफ फहराति है ।”^२

इस व्यंग्य पूर्ण हास्य के अतिरिक्त विनोदात्मक हास्य का स्थान भी साहित्य में बहुत व्यापक है। फिर भी यह हास्य अधिकतर संचारी के रूप में ही प्राप्त

१. गिरिघर, कुंडलिया

२. बेनी, स्फुट काव्य

होता है। शृंगार काल के कवियों ने शृंगार के संचारी-रूप में ही हास्य का व्यापक प्रयोग किया है। अनेक मानसिक वृत्तियों तथा शारीरिक हाव-भावों का सजीव प्रदर्शन करने के लिए जिस वचन-वक्रता की आवश्यकता पड़ती है उसका प्रयोग शृंगार में कवियों ने स्थान-स्थान पर किया है; उस वक्रता के द्वारा हास्य के श्रेष्ठ उदाहरण प्रस्तुत हुए हैं, साथ ही शृंगार के परिपाक में सहायता मिली है।

मस्तक पर महावर लगा देखकर, विपरीतता की भावना से, जो हास्य का संचार हुआ है, वह बड़ा ही विनोद पूर्ण तथा मार्मिक है :

“भोर ही न्योति गई ती तुम्हें वह गोकुल गांव की ग्वालनि गोरी ।
आधिक राति ली बेनी प्रवीन कहा ढिग राखि कियो बरजोरी ।
आवै हंसी हमें देखत लालन भाल मैं दीन्हों महावर घोरी ।
एते बड़े ब्रज मण्डल मैं न मिली कहू मांगेहु रंचक रोरी ॥”^१

बेनी भट्ट ने भी कृष्ण के ऐसे ही अस्तव्यस्त स्वरूप को देखकर उन्हें ‘दिवाली का बँल’ बनाया है जो उस दिन रंग-चुंग कर सजाया जाता है :

“पीक लीक अंजन बलित भाल बंदन ये ब्रजरज बँल बनि आये हौ देवारी के ॥”^२

इसी प्रकार कृष्ण के ग्वाल वेश को देखकर गोपिका उनके प्रति हाव का जो नाट्य करती है वह भी दर्शनीय है :

“पीत पिछौरी कसे कटि में घटि जानत और न आपुन नेरे ।

धाकर चेरे परे चरवाहे हैं ऐसे-हमारे बवा के घनेरे ॥”^३

शृंगार में हास्य का उपयोग करते हुए अनेक कवि प्रायः अश्लील भी हो गए हैं; उक्ति तो सुन्दर है परन्तु कुछ शिष्टता का उल्लंघन किए हुए। ऐसे उदाहरण बहुत बड़ी संख्या में प्राप्त हो सकते हैं।

“देखत उरोज सुधि आवत है सापुन को ऐसोई अचल शिब साहेब हमारो है ॥”

(दास)

शृंगार के संचारी रूप में हास्य के उदाहरण, व्यंग्य तथा वक्रता से भी युक्त हैं तथा प्रचुर मात्रा में प्राप्य हैं। यहाँ पर इस विषय का विस्तार अनावश्यक है। भक्ति का संचारी हास्य, विशेष विनोद-पूर्ण तथा आकर्षक है, यद्यपि तत्कालीन कवियों ने उसका क्षेत्र कुछ सीमित कर दिया था। जहाँ तक विचित्र वेश-भूषण का सम्बन्ध है, देशताओं में भगवान् शंकर ही ऐसे मिले, जिनमें अद्भुतता

१. न० ४०, बेनी प्रवीन

२. र० वि०, बेनी, ह० ति०

३. न० ४०, बेनी प्रवीन

के दर्शन होते हैं और जिनके आधार पर भक्ति का संचारी हास्य बनाया जा सका है। इस प्रकार भगवान् शंकर को लेकर भक्ति का परिपाक करने के लिए अनेक प्रकार के विनोद-युक्त-कथन किए गए हैं। शिव-विवाह में कविवर तुलसी ने यह विनोद दिखलाया ही है। कविवर वेनी ने भी शिव-विवाह पर अच्छा छोट्टा कसा है :

“किलकैं खवीस दसबीस आस पास बैल,
 वेसत देवालैं भौन कौन को विगारोगे ?
 फफकैं फनीस औ फुलंग फिर फेरी देत,
 भूत प्रेत डाकिनी कहा लौ निरधारोगे ?
 वेनी कवि कहै कहूं धिपिन बताय दीजै,
 अँसेई बरातिन सों सहर संहारोगे ।
 जोग जनवासे को लगै न कहूं महाराज,
 कौन के दुवारे यह आफति उतारोगे ?”

इसी प्रकार आशुतोष अवडूर दानी भगवान् शंकर की दरिद्रता पर भी अच्छा आक्षेप मुखदेव जी ने किया है। किसी चोर ने सोचा कि भगवान् शंकर सा दानी तो दूसरा है नहीं, अवश्य ही उनके घर सम्पत्ति का भाण्डार होगा। वेचारा अस्ती कोस दौड़कर चोरी करने आया। घर में और तो था ही क्या? कहीं एक कोने में धतूरे के बीज पड़े थे जो हजरत चावल के धोखे चना गये। बस फिर क्या था, लेने के देने पड़ गये। दिमाग भी बिगड़ गया, धन-सम्पत्ति मिलनी तो दूर रही।

“एक निशि एक तसकर बर हर घर,
 मूतिबे को हरवर धायो कोश असी है।
 कहूं मुंडमाल कहू पसरे कराल व्याल,
 कहूं गजखाल हाल देखि आयो डसी है।
 हूँदत भवन कौन पाये हैं धूतर बीज,
 चावर के धोखे चावे मति गति नसी है।
 घूमत फिरत गिरि उठत चलत भाजि,
 कविराज ताहि देखि हसी उरबसी है।”

उद्धव-गोपी-संवाद में भी हास्य का संचारी-रूप, भक्ति के परिपाक में मिलता है। प्रायः कूबरी का उपहास अथवा ऊधव की अज्ञानता का चित्रण करके, विनोद-

पूर्ण परिस्थिति की सृष्टि की जाती है। दास जी ने गोपियों की इस उक्ति में ऊधव और कुब्जा दोनों की खबर ली है।

“ऊधो तहांई चलो लै हमें जहं कूबरी कान्ह बसै इक ठोरी ।
देखिए दास अघाइ अघाइ तिहारे प्रसाद मनोहर जोरी ।
कूबरी सों कछु पाइये मंत्र लगाइये कान्ह सों प्रेम की डोरी ।
कूबर भक्ति बढ़ाइये बन्दि चढ़ाइये चन्दन बन्दन रोरी ।”^१

यहां भी शारीरिक वक्रता का आधार लेकर ही हास्य का परिपाक किया गया है अतः यह स्पष्ट होता है कि तत्कालीन कवि आलम्बन के विकृत अथवा अद्भुत वेश की ओर विशेष ध्यान देते थे। यह बात कुछ तो आवश्यक है ही परन्तु विशेषतः परम्परागत शास्त्रीय व्यवस्था के कारण भी कवि अपना क्षेत्र छोड़ते नहीं थे। इस प्रकार व्यंग्य-विनोद का क्षेत्र प्रायः सीमित था। उसके बंधे हुए आलम्बन, उद्दीपन आदि थे और वह केवल परम्परा-पालन के लिए लिखा जाता था; फिर भी शृंगार-सम्बन्धी हास्य में व्यापकता मिलती है।

वचनवक्रता के द्वारा भी हास्य का परिपाक किया गया है, यद्यपि उसे एक शैली-मात्र कह सकते हैं। कथन की भंगिमा के द्वारा अनेक स्थलों पर कवियों ने उक्ति-चमत्कार के द्वारा स्मित हास्य की सृष्टि की है। यह शब्द-चमत्कार शृंगार काव्य में ही विशेष रूप से प्राप्त होता है। यह नहीं कहा जा सकता कि ये उदाहरण विशेषतः हास्य के ही हैं परन्तु फिर भी कथन की शब्दावली ऐसी है कि मनोरजन के साथ-साथ विनोद की भावना उत्पन्न किए बिना नहीं रहती, अतः ऐसे उदाहरणों को हास्य की सीमा में ले लेना अनुचित न होगा।

स्वय-दूतिका नायिका यमुना के निर्जन तट पर जल भरने आई है। अपने घट उठा देने की प्रार्थना कृष्ण से करती है। एक घट तो उठा भी लेती परन्तु दूसरा उठाकर पहले मर रख लेना कुछ दुष्कर है; इस कथन के कहाने वह कृष्ण से समोग चाहती है। सारी वचन-वक्रता एक शब्द ‘घट’ के ऊपर निर्भर है, जो श्लिष्ट है। घट का अर्थ शरीर भी है और यहां नायिका द्वारा वही अपेक्षित है।

“नीर के कारन आई अकेलिये, भीर परै संग कौन को लीजै ।
ह्याउ न कोऊ, गयो दिवसोऊ, अकेने उठाये मड़ो पट भीजै ।
दास इतै लिखवान को त्याइ भलो जल न्हाइये प्याइये पीजै ।
एतो निहोरो हमारो लला घट ऊर नेकु घटो घरि दीजै ।”^२

१. दास, का० नि०

२. का० नि०, दास

खंडिता नायिका प्रातःकाल कृष्ण को घर आते देखती है। कृष्ण का पीताम्बर सपत्नी के नील वस्त्र से बदल गया है किन्तु उन्हें इसकी खबर नहीं है। नायिका जिस वज्रता के साथ उन पर आक्षेप करती हुई उनका ध्यान उस नील पिछोरी की ओर आकृष्ट करती है, वह सरस-हृदय पाठक के मुस पर मन्द हास्य की झलक लाए बिना नहीं रह सकता :

“सांवरो रंग लगे हरि रावरो, सांवरी हूँ गई पीत पिछोरी ।”^१

हावों के अन्तर्गत भी इस प्रकार की वाक्चातुरी से हास्य की उत्पत्ति हुई है :

“बात होइ सो दूरिते दीजै मोहि सुनाइ ।

फारे हायन जिन गहो लाल चूनरी आइ ॥”^२

संक्षेपतः यह कहा जा सकता है कि यद्यपि हास्य का विस्तार शृंगारकालीन काव्य में व्यापक रूप में प्राप्त होता है तथापि उसका अस्तित्व स्वतंत्र नहीं है; अधिकतर वह संचारी रूप में अथवा शृंगार के किसी अन्य अंग के रूप में उपलब्ध है, फिर भी उसमें पर्याप्त प्रौढ़ता, सुशुचि तथा रसात्मकता के दर्शन होते हैं। तत्कालीन कवियों की यह एक प्रमुख प्रवृत्ति थी जिसने उनके काव्य को विशेष आकर्षक तथा मनोरंजक बनाने में पर्याप्त सहायता दी।

नीति-काव्य

जीवन-संपर्ष में सफलता प्राप्त करने के लिए मनुष्य को लोक-व्यवहार से परिचित होना आवश्यक है। परिस्थिति के अनुसार व्यवहार करके हम अपने उद्देश्य में सफल हो सकें, इसके लिए अपनी बुद्धि की अपेक्षा तो है ही साथ ही दूसरों के अनुभव का लाभ भी हम उठाना चाहते हैं। ये अनुभव परम्परागत हैं। भारतीय साहित्य में रामायण, महाभारत में सामाजिक तथा राजनैतिक कर्तव्यों का कथन अनेक स्थलों पर किया गया है। वन चलते हुए राम सीता से कहते हैं : “भरतस्य समीपे ते नाहं कथ्यः वदाचन। श्रद्धियुक्ता हि पुरुषा न सहन्ते परस्तवम् ।”^३ अर्थात् तुम भरत के सामने मेरी प्रशंसा न करना। क्योंकि समृद्धिमान् मनुष्य दूसरों की स्तुति नहीं सह सकते। इसी प्रकार लाक्षागृह के लिए प्रस्थान करते हुए पांडवों को विदुर जी द्वारा दी हुई शिक्षा “विदुर-नीति” नाम से आज भी जीवन संग्राम में सफलता प्राप्त करने के लिए पढ़ी जाती है।

१. वेनी प्रवीन, न० २० तरंग

२. रसलीन, २० प्र०

३. वाल्मीकि, अयो० २६।२४, २५ श्लोक

धर्म-नीति में नाम-महिमा और क्षण-भंगुरता की अनुभूति का कथन ही प्रधान रूप से मिलता है। अन्य सब उपदेश प्रायः इन्हीं के अन्तर्गत आ जाते हैं। नाम-स्मरण पर दृढ़ आस्था रखने वाला व्यक्ति कभी असफल नहीं होता। उसे सब प्रकार से शान्ति लाभ होता है अतः नाम की शरण ग्रहण करना ही युक्ति-युक्त है। "भाय कुभाय अनख आलसहं" नाम-स्मरण करने वाले का निरंतर मंगल ही होता है। दास जी के शब्दों में सम्पूर्ण पूजापाठ, वेद-पुराण का पारायण, केवल निष्काम भाव से एक राम नाम के उच्चारण के बराबर है :

"दास जू वेद पुराननि कों करि कंठ मुखागर नित्य लपै तू ।

घोस तमाम में जो इक जाम हू राम को नाम निकाम जपै तू ॥"^१

...

...

...

इसलिए "सुमिरत रही नाम करतारा, जेहि सुमिर पावै भवपारा ।"^२

...

...

...

क्योंकि "गह्यो जिन परतीत करिकै भये तिनके काम ।

मिटे दुख संताप तिनके भयो सुख आराम ॥"^३

"देखि सुख परि भूलि नाहीं, दौलत औ धन धाम ।

अहै यह सब झूठ आसा, नाहि आवहि काम ॥"^४

इतना ही नहीं, संबंधियों के मोह को भी त्यागना उचित है, क्योंकि इन सब में स्वार्थभाव प्रधान है ।

"कोउ काहुक नाहि मालु पिता हितु, नारि बंधु कुटुंबाई ।

ये सब अपने काम स्वार्थ के, अंत रहे अरुगाई ॥"^५

इन बंधनों से मुक्त होकर अहंकार का नाश और अहिंसा-सिद्धान्त का पालन ही साधक को शुद्ध बना सकता है :

"अन्तर भजु केंहु दुक्ख देइ नाहि, मैं तै डारै खोई ।

तेहि कां राम सदा सुखदायक, सुद्धि ताहि कै लेई ॥"^६

परन्तु ये निर्गुनिए साधु संसार से न्यारे नहीं थे । इनका सिद्धान्त तो ;

१. दास, काव्य निर्णय, भा० जी० प्रेस

२. कसिम, हंस-जवाहर, पृ० २५

३. जगजीवन, बानी, पृ० ७१

४. वही, पृष्ठ ७१

५. वही, पृष्ठ ६२

६. वही, पृष्ठ ४३

संसार में बने रह कर भगवद्-भजन करना था, यद्यपि ये नलिनी-पत्रवत् निर्लिप्त रहना चाहते थे। इसलिए क्षमा-शीलता, दीनता, छल, क्रोध, झूठ आदि के त्याग की ओर भी इनका निरंतर निर्देश मिलता है, जिसे हम लोक-व्यवहार सम्बन्धी नीति कह सकते हैं।

“सुमति मती जे छिमा साधु हैं, तिन हरि कां पहिचाना ।”

“कपट रीति कै करहि वंदगी सुमति न व्यापै सोई ।”

“नीच तैं हूँ नीच तेहितैं नीच आपुहि मान ।”^१

कासिम ने भी मौलिक मानव-कर्तव्यों की ओर इसी प्रकार निर्देश किया है :

‘क्रोध न कियो होय जेहि राजा । क्रोध ते आपन होय अकाजा ॥’

“झूठ न कह्यो पाय कछु आशा । झूठहि करै धर्म को नाशा ॥”

सत्य न तजो गाढ़ जो पड़ै । सब ते गाढ़ कठिन जो उड़ै ॥^२

— — —
दया न तजो जन्म जो पावा । प्रेम चाहते अलख लगावा ॥^३

साथ ही वे चारित्रिक दृढ़ता का उपदेश यों देते हैं :

“भूल्यो तुम जो धरमहि कीन्हों, अयस न जान्यो मैं कुछ दीन्हो ॥”

— — —
“भूल्यो जो अधरम कहूँ देख्यो, कियो न कतहूँ मन में लेख्यो ॥”^४

— — —
“सुमिरत रहौ काल की घड़ी, जो पल पल है आगे खड़ी ॥”^४

स्पष्टतः इन सिद्धान्तों की धार्मिक-साधना तथा व्यावहारिक जीवन दोनों में प्रयोग किया जा सकता है। धर्म करके भूल जाना “नेकी कर कुएं में डाल” के सिद्धान्त के अनुसार, अहंभाव का नाश करेगा। अधर्म को देखकर भूल जाना मन को प्रलोभनों से बचाए रखेगा और काल की घड़ी का स्मरण, जीवन की क्षणभंगुरता की स्मृति दिलाकर धर्मभीरु बनाए रखेगा। इन सिद्धान्तों की जितनी आवश्यकता वैराग्य में है उतनी ही सांसारिक जीवन में।

समाज-सम्बन्धी दैनिक-नीति का कथन इन कवियों में विशेष उपलब्ध है। ये कथन निन्दारमक तथा प्रशंसात्मक, दोनों ही हैं। इनमें जीवन सम्बन्धी

१. बानी, जग०

२. हंस ज०, पृष्ठ २५

३. वही, पृष्ठ २५

४. वही, पृष्ठ २५

विविध परिस्थितियां लेकर कवियों ने अपने अनुभव की बात कही है तथा ऐसे भी अनेक कथन किए हैं जो परम्परागत हैं और समाज-नीति के प्रचलित विश्वासों के आधार पर दुहरा दिए गए हैं।

नारी-चरित्र के विषय में यही बात कही जा सकती है। "स्त्री-चरित्र को ब्रह्मा भी नहीं जानते" यह विश्वास समाज में पुरातन है। तुलसी ने भी उनमें 'आठ अवगुणों' का कथन करके इस विश्वास की पुष्टि की है। "साहस, अनृत, चपलता, माया। भय, अविवेक, असौच, अदाया" का आरोप करके उनके जैसे सन्त ने भी स्त्री-चरित्र को अत्यन्त हेय बना दिया है, सम्भव है कि यह तत्कालीन प्रवृत्ति ही हो। कासिम शाह ने भी कुछ इसी प्रकार के विचार दुहराए हैं :

"तिरिया चरित न कीन्ह विचारा, तिरिया मते बूड़ संसारा।

तिरिया जल मंह आग लगावै, तिरिया सूखे नाउ चलावै।

तिरिया क्षार पुख्य मुख मेलै, तिरिया छल नाटक सब खेलै।"^१

कवि ने वास्तव में उसे माया का स्वरूप माना है; वह अविद्या माया, जो पतन की ओर प्रेरित करती है, यद्यपि उसका स्वरूप अत्यन्त मोहक तथा मुग्ध कर होता है। अतः उसके मोहक रूप से सशंक रहना चाहिए :

"अछना नारि करै मनहारी, जानि पड़ै यह प्रीति पियारी।

हंसि हंसि बात कहै जो आला, है कछु सत्य दाल भा काला ॥"^२

वास्तव में यह विश्वास बहुत कुछ हड़ रहा भी है और इस २०वीं शताब्दी के स्त्री-शिक्षा युग में भी इस मत में पूर्ण परिवर्तन नहीं हो पाया है।

समाज में सूमों का जैसा सम्मान होता है, सबको विदित है। उनके स्वभाव से परिचित होने पर भी, जो व्यक्ति उनकी सेवा में अपना समय नष्ट करे उससे बढ़कर मूल्य और कौन हो सकता है? सभी जानते हैं कि शक की चरण-सेवा से कोई लाभ न होगा, अरण्य-रोदन का कोई परिणाम न निकलेगा, अन्धा व्यक्ति दर्पण क्या देखेगा? और बहरा व्यक्ति न कुछ सुनेगा न प्रश्न का उत्तर देगा। ऊसर में वृष्टि का क्या परिणाम और पत्थर पर कमल क्या खिलेगा? अतः कोई भी उक्त कार्यों की ओर उन्मुख न होगा, फिर भी यदि कोई सूम की सेवा करता है तो उससे अज्ञ कोई नहीं :

"प्रान विहीन के पांइ पलोटी, अकेले हूँ जाइ धने धन रोयो।

आरसी अन्ध के आगे घड़्यो, बहिरो को मतो करि उत्तर जोयो।

१. ह० ज०, पृष्ठ १६५]

२. वही, पृष्ठ २०

ऊसर में बरस्यो बहु बारि, पखान के ऊपर पंकज बोयो ।

“दास” वृथा जिन साहब सूम के, सेवनि में अपनो दिन खोयो ॥”^१

भूपति जी भी इस मत को इस प्रकार पुष्ट करते हैं :

“संपति लखि कै कृपिन की करो न मन में भूल ।

मुनिवे ही को होति है ज्यों गूलरि को फूल ॥”^२

परन्तु किसी के स्वभाव को बदलना भी सरल नहीं है । जो जैसा बन गया है उसको उसी में आनन्द है । वह सम्भवतः समझता है कि उसी का स्वभाव सर्वश्रेष्ठ है । नीम तो धी-गुड से खाने पर भी मोठी नहीं लग सकती । इन्द्रायण के फल अपनी जन्मजात कटुता कैसे त्याग सकते हैं :

“जाकी जौन परी हिये, नहि छूटै वह दानि ।

मुधा सलिल सीचे नहीं, होति इंदारनि आनि ॥”^३

अथवा

“जटित हेम के साज गज, तऊ चढ़ावत खाक ॥”^४

सदैव नीच-गति को ग्रहण करने वाला जल, केवल “नल-बल” ऊंचे चढ़ा दिया जाय तो क्या वह वहां ठहर भी सकेगा ? जिन्हें पतन में ही आनन्द है उन्हें व्यर्थ का ज्ञान सिखाने से क्या लाभ है ?

“काल्हि गये करि सौहैं अनेक सुआजु लिये दृग आये सलाई ।

शोच सकोत्र नहीं जिनके तिनफाहि सिखावन ज्ञान तु आई ।

केतिको फोऊ करो कविराज सुभाव है जाको सुकैह न जाई ।

ऊंचे चढ़ै नल के ती कहा पर नीच अहै गति नीर की भाई ॥”^५

इस पतनोन्मुख गति का एक कारण कुसंग भी है । बड़े से बड़ा व्यक्ति भी इस कुसंग के परिणाम से नहीं बचा ; स्वयं भगवान विष्णु को भी, जो सचराचर से पूजित है, नीच कुल में जन्म लेकर “अहीर” कहलाना पड़ा :

“सुरनर असुर फनीस सब बंदत है सब काल ।

तेऊ कुसंगति के परे कहवावत हैं ग्वाल ॥”^६

१. काव्य निर्णय, पृष्ठ ७५

२. वही, दो० ३९९

३. भू० स०, दो० ४०४

४. वही, दो० ४१४

५. सुखदेव, फा० अ० प्र०, पृष्ठ ५७

६. भू० स०, दो० ३६७

और इसी नीच-संग के कारण भगवान् शशधर आज भी कलंकित हैं। भला कहीं प्रभापूर्ण भगवान् चन्द्रदेव और कहां पशुयोनि में उत्पन्न एक तुच्छ शशक ! परन्तु उसे अपनी गोद में बैठा लेने का फल यह भोगना पड़ा कि उनका नाम ही 'शशलाछन' पड़ गया।

"छोटी संगति के मिले, होती छोटियै बात।

ससि राख्यो सस अंक मे सो कलंक ठहरात ॥"^१

अतः कवि इस कुसंग से सचेत रहने की चेतावनी देता है। इस प्रकार दोष-दर्शन के द्वारा कवि-गण ने सामाजिक कर्तव्यों का निर्देश किया है।

गुणों का वर्णन इस नीति-कथन का दूसरा पक्ष है। गुणवान् व्यक्ति सत्कर्मों से जनता के सम्मुख आदर्श छोड़ जाते हैं, जिनका अनुगमन करके सामाजिक व्यक्ति सफलता प्राप्त करते हैं। यह ठीक ही है। यदि संग-दोष से मनुष्य पतित हो सकता है तो गुण-ग्रहण करके ऊचा भी उठ सकता है। उदाहरण प्रत्यक्ष है :

"धूरि चढ़ै नभ पौन प्रसग तें, कीच भई जल संगति पाई।

फूल मिलै नृप पै पहुंचे कृमि, काटन संग अनेक बियाई।

चंदन संग कुदारु मुगंध ह्वै, नीब प्रसग लहै करुआई।

दास जू देख्यो सही सब ठौरन, संगति को गुन दोष न जाई ॥"^२

अतः दान, मैत्री, सज्जनता आदि के आदर्श, समाज में पथ-प्रदर्शन के लिए ग्रहण करना उचित है।

दानी व्यक्ति तो उस हाथी के समान है जो मदजल से युक्त होता है। यद्यपि वह अपने कानों को हिला-हिला कर याचक भ्रमरों को दूर भगाया करता है तथापि वे उसे छोड़ते नहीं, फिर उसी के मस्तक पर आ जुटते हैं। दानी व्यक्ति भले ही अपने हाथ झाड़ दें कि अब हमारे पास कुछ नहीं है परन्तु याचक तो आएंगे ही; भले ही अवध-नरैस चित्रकूट में रम रहे हों, जिन पर विपदा पड़ेगी वे उसी देश पहुँचेंगे ही।

"बरजत हूँ जाचक जुरै, दानवन्त के ठौर।

करी करन क्षारत रहै तऊ भ्रमत हँ भौर ॥"^३

मैत्री-धर्म से बढ़कर आनन्द-प्रद कर्तव्य दूसरा नहीं है। मित्र की उन्नति से

१. भू० स०, दो० ४१३

२. दास, का० नि०, पृष्ठ ७३

३. वही, पृष्ठ ७३

प्रसन्न होगा, उदारता का द्योतक है; हृदय की विशालता इससे प्रकट होती है ।
 प्रातः काल "मित्र" के उदय से विशाल हृदय, सुरभियुक्त कमलों की प्रफुल्लता
 इसका सुन्दर उदाहरण है :

"कैसे फूले देखिए, प्रात कमल के गोत ।

दास जू मित्र उद्योत लसि, सर्व प्रफुल्लित होत ॥"^१

परन्तु मित्र के कर्तव्य की इति थी इतने ही पर नहीं है । मैत्री-भाव की पूर्णता
 तो इसमें है कि मित्र को आत्मरूप कर ले । उसका मानापमान, सुख-दुख अपना
 बन जाय, तभी तो मैत्री-धर्म-निर्वाह का आनन्द है । नीर-शीर मैत्री सचमुच
 ही आदर्श है :

"दास परस्पर प्रेम तखी, गुन छीर के नीर मिले सरसातु है ।

नीरी बेबावत आपने मोल, जहां जह जाइके आप बिकातु है ।

पावक जारन छीर लगै, तब नीर अरावत आपनो गातु है ।

नीर की पीर निवारिबे कारन, छीर घरी ही घरी उफिनातु है ॥"^२

वास्तव में ऐसे आदर्श मित्र अभिनन्दनीय हैं, क्योंकि उनका मैत्री-धर्म संपत्ति-
 विपत्ति के संघर्ष से क्षीण नहीं पड़ता । एक वार जो रंग चढ़ा सो चढ़ा, बस्त्र
 फट भले ही जाय रंग न छूटेगा :

"छुटै न सपति विपति हूं, ऊंचे जन को सग ।

बसन फटे हू ना छुटै, ज्यों मजीठ को रग ॥"^३

यदि दैव-दुर्विपाक से ऐसे आदर्श मित्र को अपने मित्र से दूर भी जाना पड़े तो
 उसके स्नेह में किसी प्रकार की कमी नहीं आती :

"सग छुटत हू ना छुटै, सज्जन को अनुराग ।

तोरि लीजिये कंज को, तऊ न टूटत ताग ॥"^४

कमल, मृणाल से अलग भले ही कर लिया जाय परन्तु टूटते-टूटते भी वह विस-
 तन्तु का सूक्ष्म सम्पर्क बनाए ही रहेगा । यही उसकी सज्जनता तथा हृदय की
 विशालता है ।

प्रत्यक्ष नीत्युपदेश हृदय को इतना प्रभावित नहीं करता जितना परोक्ष-
 कथन । किसी को व्यग्र द्वारा प्रभावित करना विशेष सरल है, अपेक्षाकृत सीधे

१. दास, का० नि०, पृष्ठ ७४

२. वही, पृ० १०९

३. भू० स०, दो० ४००

४. वही, दो० ४०१

उन्हीं कवियों में। इन कवियों का अस्तित्व करने के लिए अन्धकार अन्धोक्ति का प्रयोग कवियों ने किया है। निरिधर कुण्डली, देवकी, अन्धकार कुण्डली के उन्हीं कवनों को ही कवि मनुष्य को उन्धोक्ति करता है। इन कवियों में प्रतीति का जो अन्धकार है वह बड़ा ही नास्तिक है। यही कारण है कि प्रतीति-काव्य में यह अन्धकार अन्धकार कवि-युग में भी है।

इन्हीं कवियों में अन्धकार अन्धकार है और इन्हीं में यह अन्धकार काव्य की श्रेणी में बँटने भी आ जाता है। निरिधर भी यह कौली इतनी लोकप्रिय रही है कि निरिधर जैसे अन्धकार कवियों से लेकर विद्वान् से विद्वान् कवियों ने इसे अपनाया है, क्योंकि सभी इन्हीं की मानिकता और रसात्मकता से प्रभावित रहे हैं।

निरिधर की प्रामोद भाषा में वे अन्धोक्तियाँ और भी सरल और स्वाभाविक रूप में अन्धकार उद्देश्य सिद्ध कर लेती हैं। प्रामोद वातावरण से प्रस्तुत उपमाओं और लोकप्रियता नुहावियों की सहायता से अन्धकार के हृदय को वे अन्धकार प्रामोदता से आकर्षित करती हैं।

निबन्त वृक्ष अथवा दुर्बल मनुष्य का आश्रय ग्रहण करना उचित नहीं है। विनक्ति-वायु के झोंकों से वह अन्धकार नष्ट हो जायगा और तब उसके आश्रित को अन्धकार हो जाना पड़ेगा। सम्पन्न वृक्ष का आश्रय ग्रहण करने वाले व्यक्ति को इतनी तो आशा है कि तब विपत्तियाँ पड़ें, उसका आश्रयदाता (वृक्ष) निराला पत्रहीन नहीं हो सकता; उसमें इतनी धारणा तो बनी ही रहेगी कि वह उसे अपने आश्रित बनाए रह सके।

ग्रहिए लटपट काटि दिन, बरु घागें मां सोम ।

छांह न याकी बैडिए जो तरु पतरो होय ।

जो तरु पतरो होय एक दिन धोरा दीहै ।

जा दिन यहै मयारि टूटि तब जर से जैहै ।

कह निरिधर कविराय छांह मोटे की रहिये ।

पाता सब क्षरि जाय तऊ छांहै मां रहिये ॥^{११}

इसी प्रकार निरिधर जी ने हंस के मिस, स्वाभिमानों पुरुषों को दूरदर्शिता का पाठ पढ़ाया है। हंस का जीवन तो सरोवर है, जब वही सूख गया तब भविष्य की क्या आशा? अतः जब तक पंख काम देते हैं, यथाताम्य अपना दूसरा ठिकाना बना लेना चाहिए, क्योंकि अन्ध आगे मनुष्यों द्वारा पदमंदिता होने का अवसर आ रहा है।

“हंसा हियं रहिये नहीं, सरवर गये सुखाय ।
काल्हि हमारी पीठि-पै, बगुला धरिहैं पांय ।
बगुला धरिहै पाय, इहां आदर नहि हूँ है ।
जगत हंसाई होय, बहुरि मन में पछितैहै ।
कह गिरिधर कविराय दिनै दिन बाढ़ै संसा ।
याहू से घटि जाय तबै का करिहै हंसा ॥”^१

कही कही पर इन अन्योक्तियों में कटुता की झलक भी दिखलाई पड़ जाती है, जो कवि के हृदय की घृणा को व्यक्त करती है। परिस्थितियों के प्रति उसकी विरक्ति स्पष्ट लक्षित होती है :

“साई घोड़े आछतहि गदहन आयो राज ।
कौआ लीजै हाथ में दूरि कीजिये बाज ।
दूरि कीजिये बाज राज पुनि ऐसो आयो ।
सिंह कीजिए कैद स्यार गजराज चढ़ायो ।
कह गिरिधर कविराय जहा यह बूझि बघाई ।
तहां न कीजै भोर साझ उठि चलिये साई ॥”^२

कवि इस परिस्थिति से इतना सशंक है कि एक रात भी ऐसे स्थान पर व्यतीत करना उसके लिए कटुप्रद तथा अपमान-जनक है।

इन सरल और सीधी-सादी अन्योक्तियों के अतिरिक्त एक स्वरूप इनका वह भी है जिसमें साहित्यिकता-विशेष है। बिहारी के समान, दोहा-शैली में आलंकारिक तथा भाषा-सौन्दर्य से युक्त अन्योक्तियां, काव्य-साहित्य में ऊंचा स्थान पाने के योग्य है। भूपति जी की सतसई में ऐसी अन्योक्तियां ऊंची श्रेणी की हैं। इनके विषय भी जीवन सम्बन्धी विविध क्षेत्रों से लिए गए हैं।

अवगुठन से आवृत नेत्रों के रेशमी बन्धन की व्यजना, मीन को सम्बोधित करके, कवि ने बड़ी सुन्दरता से की है :

“कहा मीन अकुलात तू पर्यो रेशमी जाल ।
तरफत कित बेफाइदा नहि छुटैगो हाल ॥”^३

नेत्रों का अवगुण्टन से वेष्टित स्वरूप तो प्रत्यक्ष है ही, साथ ही उपर्युक्त दोहे का व्यंग्य, मानव-जीवन के प्रति भी हो सकता है, जो मोह के मधुर बंधन में

१. गिरिधर कुण्ड०, पृ० २२

२. वही, पृ० २७

३. भू० स०, दो० ३८६

बंधा हुआ है। यद्यपि वह बंधन उसे अखरता है तथापि वह उसे तोड़ नहीं पाता। सांसारिक संधर्ष का चित्रण करने के लिए कवि ने यद्दे ही मनोरम उपमान का उपयोग किया है।

किसी महापुरुष के द्वारा जनता का जितना हित हो सकता है, वह अपनी पूर्णता तक इसलिए नहीं पहुँच पाता क्योंकि उसके आस-पास एकत्र रहने वाले साधारण व्यक्ति उसमें बाधक बन जाते हैं। उस कल्पवृक्ष को आस-पास कांटों की बाड़ के समान घेरे हुए ये व्यक्ति, याचकों को उम तक पहुँचने तो देते ही नहीं वरन् उन्हें क्षतविक्षत, अपमानित, लांछित भी करते हैं। अतः ऐसे पुरुष, जनता के हित का घात करने वाले हैं। कल्पवृक्ष से प्रार्थना है कि वह इनको दूर करे :

“अंगन होत छत छुवत ही, बसन जातु है फाटि ।

सुरतरु तोहि न चाहिये, कांटन की वर बाटि ॥”^१

उच्चकुलोद्भव व्यक्ति भले ही अपने श्रेष्ठ कुल में जन्म लेने का गर्व करे, यदि उसने भगवद्भजन के लिए अपना शरीर अर्पित नहीं किया तो वह उस विल्वपत्र के समान है जो भगवान् शकर के मस्तक पर चढ़े बिना ही सूख गया। उसका विल्ववृक्ष जैसे उच्च स्थान पर जन्म लेना व्यर्थ है :

“बेल पत्र केते करी निज हिय आपु गुमान ।

बिना चढ़े ही भाल के नीरस भयो निदान ॥”^२

संक्षेप में यह कहा जा सकता है कि शृंगारकाल के कवियों ने नीति-कथन की ओर विशेष ध्यान दिया और वह उनकी एक विशेष प्रवृत्ति थी। इस नीति-काव्य में अनुभव की गम्भीरता, सरलता, विनोद, और कला, सभी तत्त्व विद्यमान हैं। मनोरंजक शैली में जीवन-समस्याओं को सुलझाना ही इस काव्य का उद्देश्य है, जिसमें कवियों को पर्याप्त सफलता मिली है।

गीत-काव्य

गीतकाव्य की परम्परा अत्यन्त प्राचीन है। पाश्चात्य विद्वानों ने गीत को काव्य का सबसे प्राचीन रूप माना है। सर एडमण्ड ग्रास का कथन है कि “मौलिक रूप में सम्पूर्ण काव्य गेय था। अर्थात् उसकी रचना संगीत के उपकरणों के साथ गाने के लिए होती थी और संगीत से परे उसकी कल्पना भी

१. भू० स०, दो० ३८८

२. वही, दो० ३८४

नही की जाती थी। परन्तु प्राचीन समय में ही यह संगीतमय काव्य, दो रूपों में विभाजित हो गया; एक तो स्वर-प्रधान और दूसरा वर्णनात्मक। प्रथम भेद में मनुष्य की व्यक्तिगत प्रवृत्तियों तथा भावनाओं से सम्बन्ध रखने वाली अथवा धार्मिक आकांक्षाओं की कविताएँ थीं और द्वितीय भेद में वर्णनात्मक, इति-वृत्तात्मक, उपदेशात्मक, प्रचारात्मक, दार्शनिक-व्यवस्था-सम्बन्धी कविताएँ रही। प्रथम भेद ही गीत काव्य था और संगीतात्मक उपकरणों सहित गाया भी जाता रहा। द्वितीय भेद महाकाव्य की श्रेणी में परिगणित हुआ जिसमें उपहास-काव्य, पत्र-गीत (Epistle), कथा, आख्यान आदि भी सन्निहित थे। इस अंश से संगीतात्मक तत्व शीघ्र ही लुप्त हो गया। यद्यपि कुछ प्राच्य देशों में यह द्वितीय भेद का काव्य अब भी इकतारे आदि की एकरस धुन पर गाया जाता है।^१

यह दूसरी श्रेणी का काव्य प्रधानतः बहिरंग ही होता है परन्तु गीत-काव्य क्योंकि व्यक्ति के मनोभावों से सम्बन्ध रखता है, उसके प्रेम, भक्ति, देशप्रेम, मंत्री आदि से सम्बन्धित उद्गार की अभिव्यक्ति करता है, इसलिए अन्तरंग काव्य है। इस अन्तरंग भावोद्गार की व्यंजना ऐसे समय में होती है जब कवि का हृदय भावावेश में मग्न होता है, अतः इस काव्य का अनुकरण कर लेना उन व्यक्तियों के लिए सरल नहीं है, जिनमें वास्तविक अनुभूति, प्रतिभा विद्यमान नहीं है।

इस व्यक्तिगत काव्य में विशेषतः किसी एक ही दृश्य, विचार अथवा भावना का चित्रण होता है। गतिशीलता इस काव्य की विशेषता है। बाबू श्यामसुन्दर दास के शब्दों में गीतकाव्य के लक्षण संक्षेप में इस प्रकार दिए जा सकते हैं : “गीतकाव्य में छोटे छोटे रमणीय प्रसंगों को लेकर रचना की जाती है, प्रत्येक पद स्वतः पूर्ण तथा निरपेक्ष होता है कवि के आंतरिक हृदयोद्गार होने के कारण उसमें कवि की अन्तरात्मा झलकती देख पड़ती है, विवरणात्मक कथा प्रसंगों का बहिष्कार कर तथा क्रोध आदि कठोर और कर्कश भावों का सन्निवेश न कर उसमें सरसता और मधुरता के साथ कोमलता रहती है। उसमें कथा कहने की प्रवृत्ति बिलकुल नहीं देख पड़ती, केवल प्रेम, विरह आदि विभिन्न भावों की वेगपूर्ण व्यंजना उसमें बड़ी ही सुन्दर बन पड़ती है।”^२

इस प्रकार यह कहा जा सकता है कि गीत-काव्य, व्यक्ति के अंतरंग से

१. चैम्बर्स इन्साइक्लोपीडिया, भाग ६

२. सूरदास नामक लेख, बा० श्यामसुन्दर दास

सम्बन्ध रखने वाला, कोमल भावनाओं का संगीतमय उद्गार है। शृंगार, भक्ति, वात्सल्य, करुण, शान्त रसों में इसका उपयोग सफलता के साथ हो सकता है।

हिन्दी साहित्य में गीतकाव्य की परम्परा को स्थापित करने वाले मैथिल-कोकिल विद्यापति कहे जा सकते हैं। इनके पद प्रधानतः शृंगार तथा भक्ति-विषय को लेकर चले हैं और आगे चलकर भी हिन्दी-साहित्य में इन्हीं विषयों से सम्बन्ध रखने वाले पद और गीत लिखे गए। कबीर और उनके अनुयायियों ने अपनी भक्ति-विषयक तीव्र भावनाओं को दाम्पत्य रति के रूपक द्वारा व्यक्त किया। सूर और तुलसी की कला, पद-प्रतिभा के आधार पर साहित्य क्षेत्र के कोने-कोने में विकीर्ण हो गई। हृदयोद्गारों के नाना रूप इन महापुरुषों के गीत-काव्य को उज्ज्वल बनाए हुए हैं, अतः शृंगार काल के कवियों को परम्परा से पर्याप्त पथ-प्रदर्शन हुआ, यद्यपि उसका यथोचित उपयोग इस काल के कवियों ने नहीं किया।

काव्य-रचना के लिए रीति-परिपाटी को ही आदर्श ग्रहण कर लेने के कारण और मुक्तक रचना में कला को ही प्राधान्य देने के कारण भावोद्गारों की ओर कवियों का ध्यान विशेष नहीं गया। आचार्य शुबल के अनुसार हम “उनकी आभ्यन्तर प्रकृति के अन्वीक्षण में समर्थ उच्च कोटि की आलोचना की सामग्री बहुत कम पा सकते हैं।” अतः गीत-काव्य की ओर तत्कालीन कवियों की उपेक्षा का भी प्रधान कारण यही दिया जा सकता है। काव्य-कला का प्रदर्शन तत्कालीन कवियों को जितना अभीष्ट था उतना भावुकता का व्यंजन नहीं, और यही कारण है कि गीत-शैली में रची हुई थोड़ी बहुत कविता जो मिलती है वह भी कलात्मक अथवा इतिवृत्तात्मक विशेष है।

गीत में कला का प्रदर्शन करने की प्रवृत्ति उतनी नहीं थी; दोहा अथवा कवित्त-सवैया इसके लिये विशेष उपयुक्त थे। शृंगारकालीन कवि इन छन्दों का प्रयोग स्वतंत्रता के साथ कर भी रहे थे। यही कारण है कि अयोध्या के भक्त कवियों ने यद्यपि प्रचुर परिमाण में काव्य-रचना की और सीताराम की अनुपम लीला का वर्णन करने में वे पद-शैली का उपयोग कर सकते थे फिर भी उन्होंने रामचरित्र के वर्णन में दोहा और कवित्त-सवैया का ही उपयोग विशेष किया। हां, कबीर की परम्परा पर चलने वाले निर्गुनि कवियों ने अपनी अलंकारहीन सीधी-सादी भाषा में भगवद्-भक्ति का भाव व्यंजित करने के लिए पद-शैली का व्यापक प्रयोग किया है। इनमें गीत-काव्य की विशेषताएँ भी बहुत कुछ विद्यमान हैं और गीत-काव्य की दृष्टि से इन्हीं कवियों का स्थान प्रमुख

कहा जा सकता है। इन्होंने भावों की तीव्रता का चित्रण करने के लिये कबीर के ही समान दाम्पत्य-रति का आश्रय भी ग्रहण किया; प्रेम, विरह, होली, वसन्त, के द्वारा तीव्र हार्दिक भावनाओं का व्यक्तीकरण हुआ है, अतः शृंगार को संचारी रूप में ग्रहण कर लेने के कारण इन पदों में पर्याप्त सरसता आ गई है।

भक्ति काल के कवियों का प्रभाव सतनामी सम्प्रदाय के कवियों पर पड़ा था और कबीर, तुलसी की छाया इन पर प्रत्यक्ष दृष्टिगत होती है। इस प्रकार जो कुछ गीत-काव्य लिखा गया वह धर्म सम्बन्धी ही विशेष है और अवध प्रान्त के वातावरण के अनुसार, मर्यादापुरुषोत्तम राम को आलम्बन मानकर लिखा गया है परन्तु कृष्ण काव्य की शृंगारिकता का प्रभाव ऐसा व्यापक हो रहा था कि ये अवध-वासी वैरागी कवि भी उसके प्रभाव से न बच सके और भगवान् राम की मर्यादा की सीमा-भंग कर उन्हें विलास-वैतरणी में गोते देने लगे। केवल गेय होने का गुण इन पदों में भले ही हो परन्तु वे हमारी संस्कृति की उस गौरवमयी परम्परा से बाहर पड जाते हैं जिसके द्वारा हमारा हृदय अभिभूत होता है, जिसका एक अत्यन्त मनोहर सुखद चित्र हम अपने हृदय-पट पर अंकित किए हुए है। उदाहरण के लिए भगवान् राम की इस होली-लीला को देखिए :

“अवध संया बाका छैल छली।

करि शृंगार सुभग अंग भूषण ठाढ़ी बीच गली।

कर कमलन कंचन पिचकारी मन्मथ मान मली।

मधुर अली हंसि कै गुलाल लै मोरे मुख में मली ॥”^१

महन्त जनकराज किशोरी शरण (स० १८७५ काव्य-काल) द्वारा किया निम्नलिखित वर्णन शिष्टता की सीमा को पार करके राम के पावन चरित्र में कलिमा पोत देता है :

“नहि हाथ को कछु दोष हेली समय गर्मी को भयो।

नहि संचरै नव त्रिविधि वातप सेव मो करतल छयो।

तव कही कोउ इक नागरी याके बसन हर लीजिये।

सदेह मेरे मन भयो भोरी सिया सुख दीजिये।

दोहा : झटक लियो पट पति इक लिपटी स्याम भुजान।

सबै हसत मुप दै बसन छोरत नही भुजान ॥५१॥”^२

इस प्रवृत्ति ने गीत-काव्य की सारी काव्य-विभूति पर पानी डाल दिया।

१. युगल-वसन्त-बिहार-लीला, मधुर अलि

२. वेदान्त-सार-भूष-दीपिका। सर्व रिपोर्टे, १९०९-११, पृ० १९८

भगवान् कृष्ण के विषय में तो इस प्रकार के अश्लील शृंगार-वर्णन की एक परम्परा सी पड़ गई थी, यद्यपि उसके कारण कवियों की कम बदनामी नहीं हुई, परन्तु भगवान् राम के विषय में इस प्रकार के कथन तत्कालीन धार्मिक प्रवृत्ति का खोखलापन व्यक्त करते हैं। जिन हाथों में जन-समाज की मर्यादा की रक्षा के लिये निरन्तर धनुष-बाण ही के दर्शन किये गए हों, अथवा जो भुजायें अबलाओं की मर्यादा-रक्षण के लिए ही फड़क उठती रही हों उनके द्वारा किए हुए इस प्रकार के क्रिया-कलाप, हमारे हृदय को अभिभूत नहीं कर सकते और यहीं पर गीत-काव्य का उद्देश्य निष्फल हो जाता है।

कलात्मक गीत इस सीमा तक पहुंचे है कि कवियों ने संगीत कला के उदाहरण प्रस्तुत करने में ही रचना की पटुता समझी है। बाल-वर्णन करते हुए कवि की दृष्टि, राम के मनोहर रूप, उनकी स्वाभाविक श्रीड़ा, मधुर वार्तालाप की ओर न बढ़ कर केवल उनके परमेश्वर-रूप पर पड़ती है और वर्णन-शैली के लिये सरस, प्रवाहपूर्ण गीत की रचना न करके वह "चौताला ध्रुपद" का अपना ज्ञान प्रदर्शित करने लगता है। गीत काव्य की आत्मा ऐसी रचना में नहीं मिल सकती; कला भले ही प्राप्त हो जाय :

"परम पुरुष परमेश्वर पर बृह्म परस सुन्दर अति श्री सीता रवन ।
 देपो नयन को फल सिव के हृदय बास जानि सब विधि सुजान सुप छवि भवन ।
 सुक सनक हनुमत घ्याइ जेहि सेबै नित पाद पद्म जीति इन्द्री होइ मवन ।
 जैसे रघुवर के चरण परे रमते सकल गुन निधि राम चरन दुस दवन ॥११७॥"^१

यद्यपि महन्त रामचरणदास ने अपनी पदावली राम के बाल-विहार विषय पर लिखी है, परन्तु उपर्युक्त पद से राम का ईश्वरत्व ही विशेष व्यक्त होता है। यह प्रवृत्ति तत्कालीन साधु गीतकारों में विशेष थी। ईश्वरत्व के इस आतंक में रागात्मक-भाव न जाने कहां लुप्त हो जाता है और रस-परिपाक असफलता के गर्त में जा पड़ता है।

रूप-वर्णन के क्षेत्र में शृंगारिकता का प्राधान्य दिखलाई पड़ता है। परम्परागत उपमानों का प्रयोग करके केवल राम के भुवन-मोहन सौन्दर्य के गीत गाने का प्रयत्न किया गया है। कुल मिलाकर विलास-पूर्ण वर्णन ही प्रधान हो जाता है, फिर भी यदि केवल एक-पक्षीय दृष्टि से रूप-वर्णन पर ही विचार किया जाय तो उसके आकर्षक होने में सन्देह नहीं है। भाषा भी स्वाभाविक तथा गीत-काव्य के उपयुक्त सरस तथा प्रवाहमयी है :

१. राम पदावली, रामचरण दास, सर्च रिपोर्ट, १९०९-११, पृ० ३४५

“रथ पर राजत रघुवर राम ।

श्रीट मुकुट सिर घनुष बान कर सोभा कोटिन काम ।

स्यामगात केसरिया बानो सिर पर मौर ललाम ।

वैजन्ती बनमाल लसै उर पदिक मध्य अभिराम ।

मुख मयक सरसीरुह लोचन हैं सबके सुख धाम ।

कुटिल अलक अतरन में भीनी दुहुं दिसि छूटी स्याम ।

कंबु कठ मोतिन की माला किंकिनि कटि दुति दाम ।

रसमाला यह रूप रसिकवर करहु हिये अभिराम ॥”^१

गीतावली में वर्णित तुलसी-कृत राम के नखशिख, रूप-वर्णन का प्रभाव अपर्युक्त पद पर प्रत्यक्ष लक्षित होता है। कवि की आनन्दमयी वृत्ति राम के अनुपम सौन्दर्य में लीन हो गई है, ऐसा भी आभास उक्त वर्णन से होता है, परन्तु ऐसी रचना इन भक्त कवियों द्वारा अधिक नहीं हुई है। घोर शृंगारमयी रचनायें यदि सयत होती तो अवश्य उनका सौन्दर्य इसी प्रकार का होता और प्रयोष्यावासी साधु हिन्दी साहित्य को श्रेष्ठ गीत-काव्य प्रदान कर सकते।

प्रकृति-चित्रण भी तत्कालीन कवियों ने गीत-शैली में किया है। यद्यपि यह भी परम्परागत ही है तथापि कवि की सहृदयता का परिचय इनसे प्राप्त होता है :

“माई घन गरजत लगत सुहाई ।

बन प्रमोद मोरन की सोरा चहुँ दिसि बन हरिआई ।

रिमिझिमि बरसत दमकत दामिनि घन अधियारी छाई ।

झिल्ली रव चातक रट कोकिल छिन छिन कुहुक मचाई ।

तरद्रुम बकुल रसाल कदम्बन सोभा रहि अधिकाई ॥”^२

स्पष्ट है कि कवि ने दृश्य-चित्रण बड़ी सफलता के साथ किया है, परन्तु एक बात जो उक्त सब गीतों में समान रूप से प्राप्त होती है, वह है काव्य का बहिरंग-प्राधान्य। यह अवश्य है कि कवि ने राम का सुन्दरतम रूप अपनी भक्ति-वृत्ति को केन्द्रित करने के लिए ही निर्मित किया है तथापि कवि की वृत्तियों का हमें अनुमान ही लगाना पड़ता है। यही बात प्रकृति-वर्णन में भी है। वर्षा के उपकरण तो सब विद्यमान हैं परन्तु कवि की मानसिक स्थिति का व्यक्तीकरण उसके द्वारा केवल अनुमानित मात्र होता है। भावुकता की विशेषता हमको सन्त कवियों के पदों में विशेष प्राप्त होती है। क्योंकि उनकी वृत्तियाँ अपने

१. अवधसागर, जानकी रसिक शरण, १७६०, मिश्रबंधु विनोद, भाग २, पृ० ५३०

२. रसिक अली, स० १८१०, मिश्रबंधु विनोद, भाग २, पृ० ६८५

उपास्य में विरोध रूप से तल्लीन हुई हैं और इसका कारण यह है कि उनके उपास्य का बहिरंग इतना प्रधान नहीं है जितना अन्तरंग, अतः उन्हें तो अनुभूति से ही काम लेना था और उसी अनुभूति को व्यक्त करने में वे प्रयत्नशील रहे हैं। यही कारण है कि उनके काव्य में अन्तरंग तो प्रधान है परन्तु बहिरंग का अभाव है। बहिरंग केवल वही आ पाया है जहा उन्होंने अपने भावों को व्यक्त करने के लिये रूपकत्व का सहारा लिया है।

निर्गुण के प्रति सन्तों ने अपने विभिन्न प्रकार के उद्गार व्यक्त किए हैं। गीत-काव्य के अनुकूल एक-एक मनोभाव की व्यंजना एक-एक पद में बद्ध की गई है। अपनी असमर्थता, भगवान् की सर्वशक्तिमत्ता, शरणागति, मनोद्बोधन, दाम्पत्य-रति के विभिन्न पक्ष, प्रेम, विरह, इत्यादि मन की विभिन्न वृत्तियां सीधे सरल शब्दों में व्यक्त हुई हैं। शैली की सरलता, स्वाभाविकता की वृद्धि में सहायक है तथा अनुभूति की गहराई के दर्शन निरन्तर होते रहते हैं। लोक-भाषा का प्रयोग करने के कारण प्रचलित ग्राम्य शब्द तथा विदेशी शब्दों का भी व्यवहार स्वतंत्रतापूर्वक हुआ है और कुछ कवियों ने गजल जैसे विदेशी छंद को भी अपनाया है। अपनी असमर्थता सन्तों ने अनेक प्रकार से व्यक्त की है : उपासना की असमर्थता :

“वदा कौन बंदगी करई ।

रात दिवस मिलि करे वदगी, जो पै कबूल न परई ॥”^१

निर्वुद्धिता : “प्रभु जी बुद्धि मांहि केतानि ।

तथा दया जब तुम कीन्ह मों पर, कस्यो ज्ञान बखानि ।

शरणागति भ्रमत रह्यो अवध मारग, पर्यो जाही जानि ।

कहां लगि मैं कही अबगुन, महा अध की खानि ।

मेटि सकल गुनाह अबगुन, सरन लीन्ह्यो आनि ।

जानि हितकर अपना मोहि और नाहीं भानि ।

कहत हौ कर जोरि सुनिये मोरि अन्तर जानि ।

जगजीवन दास तुम्हार आहै, तुमहि सियो पहिचानि ॥”^२

अकिंचनता “साई मैं तो बड़ा अनारी ।

तथा कुमति प्रसंग बास नकंहि मा, आवत नाहि बिचारी ।

आत्मसमर्पण परघो अपरबल महा, मोह मंह, मुधिवह नाहि संभारी ।

१. जग० बानी, भा० १, पृ० ८

२. वही, भा० १, पृ० १०

गुन नहीं औगुन सब बहु विधि, विसरी सुरति हमारी ।
केती करि उपाय में थाक्यों, में मन भान्यों हारी ।
अब दाया करि चरन लाइ कै, निकट ते कबहुं न टारी ।^१

दामा-याचना: 'हम से चूक परत बहुतेरी ।

में तो दास अहो धरनन का, हमहूँ तन हरि हेरी ।^२

'प्रभु जी बकसहु चूक हमारी ।

जो पुरवुज अपने कर्मन से, डारघो सब मिटा री ।^३

शक्तिहीनता : 'प्रभू जी बसि हमार कछु नाही ।

जो तुम बहत करत हो सोई, व्यापि रह्यो सब माहीं ॥^४

उक्त उदाहरणों से कवि की हादिक भावना का पता स्पष्टतया चलता है । काव्य के बहिरंग की ओर उनका ध्यान वही तक जान पड़ता है जहां तक वे अपने भावों को अधिक से अधिक स्पष्टता के साथ व्यक्त कर सकें । सतवर तुलसीदास में उक्त भावों से मिलते जुलते भाव पहले ही व्यक्त हो चुके हैं और यह भी संभव है कि ये कवि उन भावनाओं से प्रभावित हो, परन्तु कथन की जो सत्यता और अनुभूति की जो वास्तविकता, इन कवियों में प्राप्त होती है वह झूठे अनुकरण की शका उत्पन्न नहीं होने देती । यही कारण है कि यह गीत सफल काव्य के उदाहरण है ।

मनोद्वेषन तथा भगवन्नाम-स्मरण की प्रेरणा के साथ साथ परब्रह्म की महिमा और शक्तिमत्ता का वर्णन भी कवियों ने इसी प्रकार किया है ।

'दीनबंधु जगजीवन दाता ।'

मांगति हों कर जोरि दीन हूँ, रही सदा सुमिरन रंगराता ।

×

×

×

नाम तुम्हार जाहि नहि बिसरै, तेहि जम काल डेराता ।

अभै होइ कुछु संसै नाही, जो दरबार मंशाता ।

जेहि जन पर दयाल भयो सतगुर सो सत महल समाता ।

जन फकीर भजु प्रभु जगजीवन उनहि ते अरज सुनाता ॥^५

१. बानी, भा० १, पृ० १६

२. बानी, भा० १, पृ० २१

३. बानी, भा० १, पृ० २८

४. बानी, भा० १, पृ० ३३

५. फकीरदास, शब्दावली, पृ० ५२

विरह और प्रेम, हार्दिक भावनाओं को व्यक्त करने के तीव्रतम साधन हैं। दाम्पत्य रति से बढ़कर दूसरी तीव्र अनुभूति मनुष्य के जीवन में नहीं है। अतः ईश्वरीय प्रेम की तीव्रता को व्यक्त करने के लिये यदि वह रूपक ग्रहण किया जाय तो सबसे अधिक सफलता प्राप्त हो सकती है। यही कारण है कि निर्गुण के उपासक भी लौकिक प्रेम का आधार लेकर अलौकिक अनुभूति का वर्णन करते हैं। गीत-काव्य के लिये यह रसात्मकता बड़ी ही उपयुक्त है। इसलिये संतों की भजनावली का यह अंश, सफल गीत-काव्य कहा जा सकता है। मीरा के प्रेम की मादकता का स्वरूप इन पदों से आभासित होता है। यद्यपि प्रेम का वर्णन कवियों ने स्वतंत्र रूप से भी करने का प्रयत्न किया है तथापि भावावेश को व्यक्त करने के लिये विरह से उसे मुक्त नहीं किया जा सकता। विरह-वर्णन ही भाव-व्यंजना का सबसे तीव्र साधन है :

‘अरी मैं तो नाम के रंग छकी ।

जब तें चाख्यो विमल प्रेमरस, तब तें कछु न सोहाई ।

रैन दिना धुनि लागि रही, कोउ केती कहै समुझाई ॥’^१

इस नाम के रंग में छरने का अनुमान, प्रियतम के प्रेम में तल्लीन रहने वाली प्रेमिका को ही विशेषतः हो सकता है। पूर्वानुराग की सिद्धि, संयोग, होने पर प्रेमी को कितना आनंद होता है यह साधक के निम्नलिखित कथन से व्यक्त होता है :

‘तुम सों नैना लागे मोरे ।

मैं बीरी दरसन हित डोलों, अब पायो बैठी रहों नियरे ।’^२

प्रिय को पाकर उसे पूर्ण रूप से अपना लेने की अभिलाषा उक्त कथन में पूर्णतया आभासित है। जब तक दर्शन नहीं होता तब तक प्रिय-मिलन की जो उत्सुकता रहती है उसी असीम आकुलता का चित्रण इस पद में देखिए :

“क्षमकि चढ़ि जाउ” अटरिया री ।

ए सखि पूछ्यो साईं केहि अनुहरिया री ।

सो मैं चहौ रह्यो तेहि संगहि, निरखि जाउ” बलिहरिया री ।

निरखत रह्यो पलक नहि लाओं, सूत्यों सत सेजरिया री ।

रह्यो तेहि संग रंग रस भाती, डारों सकल विसरिया री ।

जगजीवन सखि पावन परिके, मांगि लेउ” तिन सरिया री ।’^३

१. जग० शब्दा०, भा० २, पृ० ९

२. जग० शब्दा०, भा० २, पृ० ८

३. शब्दा०, पृ० २

अभिलाषाओं का नाना वर्ण-चित्र उक्त कथन में मिलता है। प्रेमिका की तलवेली का सजीव अभिनय भी दर्शनीय है। स्वामी के सौन्दर्य की जिज्ञासा भी रति-भाव की तीव्रता और पूर्वानुराग को व्यक्त करती है।

विरह की गम्भीरता इस संयोग की अभिलाषा से अधिक संयत है। एक बार तन-मन न्योछावर करने के बाद फिर यदि अनन्त विरह भी हो तो प्रेमिका अपने आप में दृढ़ है। प्रेम की डोरी से उसने जिस स्मृति को प्रगाढ़ कर रखा है उससे उसे प्रिय के दर्शन होते रहते हैं।

“मैं तन मन तुम्ह पर वारा ।

निशि दिन लागि चरन की छहियां, सूनी सेज निहारा ।

तुम्हरे दरस कां भइ बैरागिन, मांगी सरन करारा ।

डोरी पोडि बिलग ना कबहुं, निरखि कै रूप निहारा ।

जगजीवन के सतगुर साई, तुमही पार उतारा ॥”^१

होली का अवसर स्नेह-प्रदर्शन का सर्वश्रेष्ठ अवसर है। तादात्म्य भाव का प्रदर्शन जैसा होली के रंगमय घातावरण में हो सकता है वैसा अन्य अवसर पर नहीं। प्रिय यदि बलपूर्वक प्रेयसी को अपने रंग में रंग ले तो इससे बढ़कर सौभाग्य का विषय दूसरा नहीं। इस होली में अपने को प्रिय के चरणों में समर्पित कर देने की आकांक्षा बड़ी ही मधुर है।

“यहि नगरी में होली खेलीं री ।

हमते पिया ते भेट करावौ, तुम्हरे संग मिलि दौरौ री ।

नाचौ नाच खोनि परदा मैं, अनत न पीव हंसौ री ।

पीव जीव एक करि राखौ, सो छवि देखि रखौ री ॥”^२

सावन, हिंडोला और वसन्त के आधार पर भी इस प्रकार की मार्मिक भावनायें व्यक्त की गई हैं। संक्षेप में ऐसा कहा जा सकता है कि शृंगारकाल में यद्यपि गीत-काव्य की अधिक रचना नहीं हुई तथापि जो कुछ हुई, उसका आदर्श पर्याप्त रूप से ऊंचा है। गीत-काव्य की रचना मुख्यतः अपोघ्या-केन्द्र में राम की लीलाओं से सम्बन्ध रखने वाली हुई अथवा कोटवा (वाराणसी) केन्द्र में निर्गुण-ब्रह्म सम्बन्धी। प्रथम अंश कलात्मक विशेष है परन्तु बहुत कुछ परम्परागत है। द्वितीय अंश में भाषा सम्बन्धी असंस्कृत स्वाभाविकता होते हुये भी अनुभूति की मात्रा अधिक है। गीत-काव्य शृंगारकाल की प्रकृति के

१. जग० शब्दा०, भा० २, पृ. ३

२. जग० शब्दा०, भा० २, पृ० ७४

अनुकूल नहीं पड़ता फिर भी धार्मिक सम्प्रदायों ने इसे अपनाया और सफलतापूर्वक इसका उपयोग किया। इसके उल्लेख के बिना अवध के साहित्य का एक प्रमुख अंश छूट जायगा।

उक्त प्रवृत्तियाँ शृंगारकाल की प्रमुख धाराएँ हैं। शृंगार इन सबमें प्रधान है। रस, अलंकार, छन्द, काव्य-शास्त्र के अतिरिक्त फुटकर काव्य भी इसके अन्तर्गत उपलब्ध होता है। इसके बाद धार्मिक काव्य का ही स्थान सर्वोच्च है, जिसके सभी अंगों के प्रतिनिधि प्राप्त हो जाते हैं। कृष्ण, राम, तथा प्रेमाख्यानक काव्य अवध के कवियों ने रचा है, फिर भी सन्त-साहित्य का निर्माण अवध में प्रचुरता के साथ हुआ। पंचदेवों की उपासना की प्रवृत्ति सारे साहित्य में बिखरी हुई मिलती है। इसी प्रकार वीर और हास्य-रस की प्रवृत्तियाँ भी सर्वत्र सुलभ हैं। केवल नीति-काव्य की रचना करने वाले कवि अधिक नहीं हुए परन्तु अधिकतर कवियों ने यत्र-तत्र ऐसे कथन कर दिये हैं, जिनमें नीति-उपदेश निहित है। गीत-काव्य का क्षेत्र भी बहुत व्यापक नहीं है और कुछ ही कवियों तक सीमित है। इनके अतिरिक्त कुछ रचनाएँ वैद्यक अथवा शालिहोत्र (पशु-चिकित्सा) सम्बन्धी भी हुईं जिनको किसी प्रवृत्ति के रूप में ग्रहण नहीं किया जा सकता वरन् इन विषयों को पद्य-बद्ध करके केवल छन्दात्मक शैली को ही अपनाया गया है। ज्योतिष सम्बन्धी रचनाएँ भी दो-चार छोटी-मोटी मिल जाती हैं। अनुवाद प्रायः कथा-प्रबन्धों के ही हुए हैं, श्रीमद्भागवत दशमस्कन्ध के अनुवाद अधिकतर हुए। विष्णु-पुराण, बैताल-पञ्चीसी तथा पौराणिक उपाख्यान अन्य विषय हैं।

शैली की दृष्टि से कवित्त-सर्वथा ही प्रधान रहे। छप्पय, रोला का भी थोड़ा-बहुत उपयोग हुआ। प्रबन्ध-काव्य के लिये दोहे-चौपाई की शैली प्रधान रूप से प्रयुक्त हुई। सतसई-काव्य की रचना दोहों में हुई और नीति-काव्य के लिये कुण्डलिया भी लिखी गई।

संक्षेप में यही प्रधान प्रवृत्तियाँ अवधवासी शृंगारकालीन कवियों में प्राप्त होती हैं।

चतुर्थ अध्याय

काव्यालोचना

भाव-पक्ष

काव्य का क्षेत्र बहुत व्यापक है। उसकी परिभाषाएं भी बहुमुखी तथा विभिन्न हैं। आचार्यों द्वारा प्रस्तुत काव्य-परिभाषाओं पर दृष्टि डालने से ऐसा अनुमान होने लगता है कि प्रत्येक व्यक्ति की काव्य-विषयक धारणा एकांगी है। यह बात किसी सीमा तक सत्य भी है और इस दृष्टि से काव्य-क्षेत्र का वृत्त अत्यन्त सकुचित प्रतीत होने लगता है, परन्तु दूसरी ओर यदि हम समष्टि रूप में इन परिभाषाओं पर दृष्टिपात करें तो वही काव्यक्षेत्र हमें अत्यन्त विशाल तथा व्यापक दिखलाई पड़ता है।

प्राच्य तथा पाश्चात्य आचार्यों ने काव्य की 'आत्मा' रस को ही स्वीकार किया है। यद्यपि उनमें से कोई अलंकार को, कोई रीति को, कोई वक्रोक्ति अथवा ध्वनि को काव्य का प्रमुख अंग मानते हैं तथापि रसात्मकता के केन्द्र-विन्दु के चारों ओर खिंचे हुए वृत्त के समान उपर्युक्त अंगों की स्थिति है। इस आधार पर इन आचार्यों ने काव्य को व्यापक दृष्टि से देखा था, क्योंकि रसात्मकता (आत्मा), और कलात्मकता (शरीर), दोनों की ही उसमें व्याप्ति थी। उदाहरणार्थ आचार्य भरतमुनि के इस उद्धरण पर दृष्टि डालें :

“मृदु ललित पदाढ्यं, गूढ शब्दार्थ हीनं ,

जन-मद-सुख-बोध्द्यं युक्तिमन्तुत्य योज्यम् ।

बहुकृत रसमार्ग, सन्धि सन्धान युक्तं ,

स भवति शुभ काव्यं नाटक प्रेक्षकाणाम् ॥”^१

उक्त कथन में एक ओर मृदु-ललित पदावली, प्रसादगुण, सुबोधता, नृत्योप-योगिता, नाटकीयता गुणों का उल्लेख है और दूसरी ओर ‘बहुकृत रसमार्ग’ द्वारा काव्य की प्रमुख विशेषता ‘रसात्मकता’ का भी उल्लेख किया गया है ।

अग्नि पुराण में यद्यपि वाग्वैदग्ध्य को महत्ता दी गई है परन्तु काव्य का तत्त्व, रस ही स्वीकार किया गया है : “वाग्वैदग्ध्य प्रधानोऽपि रस एवात्र जीवितम्” । पंडितराज विश्वनाथ ने रसात्मक वाक्य को काव्य कहा ही है : “वाक्यं रसात्मकम् काव्यम्” (साहित्य दर्पण १ : ३) । इसी प्रकार पाश्चात्य विद्वानों ने भी रसात्मकता को काव्य में प्राधान्य दिया है । प्रकृति के उपासक वड्सवर्थ ने कविता को तीव्र भावनाओं का स्वाभाविक उद्गार (“spontaneous overflow of powerful feelings”) कहा है । एमर्सन ने कविता का कार्य, भौतिक जगत के उस पार के जीवन तथा उसके संचालक, मूल तत्व, की खोज करना निर्धारित किया है (‘to pass the brute body and search the life and reason which causes it to exist’) । अतः यह स्पष्ट है कि ‘अनुभूति’ काव्य का प्रमुख अंग है । इस अनुभूति का सम्बन्ध पूर्णतः हृदय के साथ है । जहाँ आलम्बन के प्रति असीम आकर्षण, अथवा उसके प्रति तीव्र राग-विरागमयी भावनार्यो हृदय में उद्भूत होती है, वहाँ यह भावुकता, पूर्णतया चरितार्थ होती है । हिन्दी साहित्य में शृंगार, करुणा, शान्त तथा भक्ति का सम्बन्ध हृदय की गहनतम अनुभूतियों से ही है ।

भाव-पक्ष के अतिरिक्त, जिसे काव्य की आत्मा कहा गया है, आचार्यों ने काव्य के शरीर, भाषा-शैली, के शृंगार द्वारा भी काव्य-गुणों की सृष्टि का प्रयास किया है । भारतीय विद्वानों ने अलंकार, रीति, वक्रोक्ति तथा ध्वनि को प्रधानता देकर, काव्य में कला का निर्माण किया है । शब्दचयन, छंद-माधुर्य, संगीतात्मकता, उक्ति-वैचित्र्य को प्रधानता देकर काव्य में सौन्दर्य उत्पन्न करने की प्रवृत्ति ने कला की सृष्टि की । इस कला के सूक्ष्म विश्लेषण द्वारा ही साहित्य-शास्त्र का अस्तित्व स्थापित हो सका । पाश्चात्य विद्वानों ने भी इस बाह्य-सौन्दर्य को काव्य में प्रधानता दी और किसी ने उसे कल्पना की व्यंजना (“expression of imagination” Shelly) कहा तो किसी ने संगीतमय विचार (“musical thought” Carlyle) विद्वद्दर मेकाले ने उसे शब्द-कला की प्रधानता बतलाया

और उसे शब्द-चित्र कहा ("the art of doing by means of words what the painter does by means of colours") । इस प्रकार कलापक्ष भी काव्य-क्षेत्र में अत्यन्त महत्वशाली स्योक्त हुआ और बड़े से बड़े भावुक कवि ने भी इसके प्रति उपेक्षा नहीं दिखाई ।

शृंगारकालीन हिन्दी-साहित्य के कवि तो इस कलात्मकता के प्रमुख उत्तराधिकारी ही कहे जा सकते हैं । अवध के प्रमुख कवि भिखारी दास को इसी कलात्मकता की अधिकता के कारण "काव्य में मुंशीगीरी खत्म करने" का प्रमाणपत्र मिश्रबधुओं द्वारा मिला था । सुखदेव मिश्र, बेनीप्रवीन, बेनीभद्र, रसलीन जैसे कवियों ने कलापक्ष में अपनी अद्भुत गति का प्रदर्शन किया है । इस कला-प्राधान्य की सबसे बड़ी श्रुति यह रही कि रसात्मकता (भावपक्ष) की काव्य में उपेक्षा होने लगी । रस यद्यपि काव्य की आत्मा स्वीकार किया गया था परन्तु प्रस्तुत काल के कवियों ने उसे एक शैली का रूप दे डाला । नाट्य-शास्त्र के सूत्र "विभावानुभाव व्यभिचारि संयोगाद्रसनिष्पत्तिः" का शाब्दिक अर्थ ग्रहण करके कविगण रस-परिपाक के लिए विभाव, अनुभाव और संचारी भावों को एकत्र करने लगे, फलतः इस क्रिया में शाब्दिक कारीगरी प्रधान हो गई और रसात्मकता गौण । रस-परिपाक के विषय को अत्यन्त अधिक विश्लेषणात्मक बना देने के कारण काव्य के भाव-पक्ष पर आघात हुआ । विश्लेषण की ओर कवियों की दृष्टि विशेष गई ।

कविवर बेनीप्रवीन के निम्नलिखित लक्षण में प्रत्यक्षतः किसी प्रकार की श्रुति दिखलाई नहीं देती :

— "जहं विभाव अनुभाव विभि चारी देत प्रकास ।

स्थाई भावति भोदमय सोई रस की रास ॥" १

परन्तु जब कवि, विभाव, अनुभाव और व्यभिचारी भावों के सूक्ष्म प्रदर्शन में पड़ जाता है तब रस-परिपाक का प्रश्न दूर हट जाता है और प्रदर्शन ही प्रधान रह जाता है ।

यह विश्लेषण शृंगार का ही विशेष किया गया । रसरज शृंगार के टुकड़े टुकड़े करके उसकी पूरी शव-परीक्षा कर डाली गई । लेखनी की नोक जब चुभी तब शृंगार के ही कोमल कलेवर में; फलतः सबसे अधिक वाह्य-प्रदर्शन भी उसी में आया :

“जहं विभाव अनुभाव मिलि संचारी तेंतीस ।

सात्विक थाई स्वाद मुख जानत हैं रस ईस ॥”^१

येनीभट्ट ने उक्त रसगों का एकत्रीकरण केवल “रस-ईम” का दर्शन कराने के लिए ही किया है, अन्य रसों के लिए नहीं; अन्य रस तो एक एक उदाहरण के द्वारा सत्कृत करके छोड़ दिए गये हैं। इस प्रकार शृंगार की विस्तृत आलोचना, उसके अंगों का सूक्ष्म-चित्रण और मोहक अनुभावों के भगिमापूर्ण प्रदर्शन द्वारा उत्पन्न नाटकीयता तो शृंगार काव्य में आई परन्तु भावुकता उथली रह गई।

इस कलात्मक काव्य में कल्पना, सौंदर्य-साधना, उक्ति-वैचित्र्य, आलंकारिकता की सहायता से शृंगार के ऊहात्मक-पक्ष का चित्रण प्रधान रूप से हुआ अवश्य और इस प्रकार की काव्य-दृष्टि से इसका स्थान कुछ निम्न भी हो गया, परन्तु इतना तो स्वीकार करना ही पड़ेगा कि शृंगार के इस विलासमय वर्णन में भी एक प्रकार की स्वस्थता के दर्शन होते हैं। न तो उसमें अशक्त शरीर की निराशा है और न अस्वस्थ मन का रुदन। वासना, मनुष्य की व्यापक वृत्ति होने के कारण सर्वग्राह्य है और आनन्दपूर्ण परिस्थिति के रंगीन चित्र उसे आशावादी बना देते हैं। अन्य रसों का उपयोग स्वतंत्र रूप में इतना नहीं हुआ जितना शृंगार के अन्तर्गत। हास्य तथा करुण का प्रयोग शृंगार के अन्तर्गत अधिक हुआ है; बीर, भयानक, रौद्र, शान्त, अद्भुत, धीमत्स को विशेष महत्त्व नहीं दिया गया, यद्यपि ये बिल्कुल उपेक्षित नहीं रहे। अब हम यहां पर अवध के शृंगारकालीन-काव्य के भावपक्ष पर आलोचनात्मक दृष्टि डालेंगे।

साधारणतः शुद्ध भावुकता की दृष्टि से शृंगार-काव्य का वियोग-पक्ष विशेष सफल कहा जा सकता है। संयोग में एक तो ऊहात्मकता अधिक है और दूसरे कलात्मकता का प्राधान्य है अतः वह भावुकता को आच्छादित कर लेता है।

नायिका ने घनश्याम के अंग-प्रत्यंग को अपने नेत्रों में बसा रक्खा है। उसने नेत्रों को अंगों के अनुरूप भाजन बनाकर घनश्याम को अधिक से अधिक आत्मसात् करने का प्रयत्न किया है। वियोग में भी संयोग की यह आनन्दमयी परिस्थिति वास्तव में नायिका के हृदय की तीव्र तन्मयता की ओर निर्देश करती है :

“अंग अंग विराजतु है उनके इनही के कनीनिका रंग सन्यो ।

उन्हें भौर की भांति धसाइवे कारन “दास” इन्है कलकंज भन्यो ॥

लखि री उनको बसि कीबे ही कों इनको इनमें गुन जाल तन्यो ।

घनश्याम को श्याम सरूप अली, इन आंखिन ही अनुरूप बन्यो ॥”^१

यद्यपि उक्त कथन आलंकारिकता के प्रभाव से बहुत कुछ आश्रान्त है तथापि तन्मयता की मधुर भावना उसमें पूर्णतः झलकती है ।

कासिम ने भी इस तन्मयता का स्वरूप नारी के आत्मसमर्पण में देखा है ।

जवाहिर, हंस के हाथों में अपने को सौंपती हुई कहती है :

“आप में खोय मिलीं तुम पाहीं, दूसर कौन लखै परछाहीं ।

तुमते कन्त नेह मम लाग़ा, औटि मिल्यो जस कनक सोहागा ।

मिलीं तुम्है समुद्र होय मोती, मोती प्राण कन्त तुम्ह जोती ।

तुम सरवर हौं कंवल की गोई, तुम बिन प्राण और कित होई ।

तुम जग भानु चन्द्र होय नारी, तुमरी जोति रहै उजियारी ।

हो धन फूलबास तुम पीऊ, तुम बिनु नारि होय बिनु जीऊ ॥”^२

इस आत्मसमर्पण में भारतीय नारीत्व की दाम्पत्य-भावुकता के तीव्र उद्गार दृष्टिगत होते हैं । प्रकृति के उपकरणों से सयोग के उपमान ग्रहण किए गए हैं, जिससे उसमें व्यापकता तथा स्थायित्व आ गया है, साथ ही सुकुमारता का समावेश भी हो गया है जो कवित्व की सहायक है ।

देव-रति में इस प्रकार की भावुकता यद्यपि भक्ति की आधारभूत होती है, तथापि कही कही पर मानवीयता अधिक प्रधान हो जाने पर, उसमें मानव-वृत्तियां ही अधिक स्पष्ट रहती हैं । भगवान् शंकर का पार्वती के प्रति निम्न-लिखित अनुराग-चित्रण इसी प्रकार का लौकिक-शृंगार प्रतीत होता है,

“ऊंचे खाले आपनो घरत पग आगे भू मै,

आपै तोरि देत श्रम संका तरु फूल पर ।

आपनेई भाग भागवदी मानि सोवत है,

परम सोहाग मृग चरम बिछौना वर ।

वेनी कवि प्रेम भरे धोखे जो करत कछू,

चूमि लेत चोप भरे ककन कलित कर ।

सुमिरत दुहुन के दूरि होत बाधे सदा,

जैसे अनुराधे आधे अंग धरे नारीहर ॥”^३

१. का० नि०, पृ० १३४

२. हं० ज०, पृ० ६७

३. र० वि०, पृ० ३ (हं० लि०)

भगवती पार्वती के कंकण-कलित कर का चुम्बन करना देवाधिदेव की चरम-श्रृंगार-भावना को व्यक्त करता है। शास्त्रीय दृष्टि से इसका वर्णन दोष हो सकता है किन्तु महाकवि कालिदास के रसात्मक काव्य "कुमारसम्भव" का पदानुसरण करने वाला कवि दोष-निवृत्त भी हो सकता है। प्रेम-विह्वलता का बहुत कुछ आभास उक्त उद्धरण से मिलता है।

अवधवासी कवियों द्वारा चित्रित संयोग-श्रृंगार के कुछ चित्र विशेष भावपूर्ण मिलते हैं। राधा-धनश्याम का निम्नलिखित हिंडोल-दोलन बहुत ही सजीव है। प्रकृति की पृष्ठभूमि अत्यन्त स्वाभाविक तथा मनोहर है। पावस की फुहार, समीर के झोंकों तथा यमुना-तट-कुञ्जों के आकर्षक दृश्य स्वयमेव चलचित्रों के समान सम्मुख आ जाते हैं :

"नीलमनि पुखराज साजि चारु चौकी पर,
उपमा अनूप रूप श्याम तन गोरे में।
तरनि तनूजा तीर कलित कदंब नीर-
सीकरनि सीतल समीर के झकोरे में।
गार्व गीत सावन के नेह सरसावन के,
बेनी मन भावन के भावन हिलोरे में।
बारी रति काम कहा बिज्जु धनश्याम आजु,
राधा धनश्याम हंसि झूलत हिंडोरे में ॥"^१

वंशीध्वनि के सामीप्य से प्रियतम कृष्ण के दर्शन की सम्भावना गोपिकाओं को आनन्द-विभोर बना देती है। चित्र-रचना में संलग्न हाथ में लेखनी ग्रहण कर, चित्र रगने के लिए प्रस्तुत बालाओं के कान में वंशीरव पड़ते ही उनकी दशा स्वयं चित्रवत् हो जाती है। सम्पूर्ण घटना का सजीव वर्णन "द्विजदेव" जी ने इस प्रकार किया है :

"आजु बरसाने की नवेली अलवेली बनि,
पावनचरित्र, बलि बावन तयारी में।
लँ लँ कर लेखनी लगावन लगीं ही रंग,
आनंद उमंग ते सबीह न्यारी न्यारी में।
ताही समै बांगुरी सुनाई कहूँ कान्हें टेरि,
"द्विजदेव" की सौँ या, अनंद अधिकारी में।

चित्र लिखिये की कौन घरवा चनायें जब ,

चित्र की लिखी सी भई सारी चित्रगारी में ॥”^१

दाम्पत्य रति के भावपूर्ण उद्गार गुच्छ ‘शतनामी’ कवियों के काव्य में भी प्राप्त होते हैं किन्तु उन्हें शुद्ध शृंगार के अन्तर्गत नहीं लिखा जा सकता क्योंकि उनमें प्रतीक भावना ही प्रधान है। उपर्युक्त उद्धरणों से यह स्पष्ट हो जाता है कि संयोग-शृंगार में भावुकता, कलात्मकता में आत्रान्त अवश्य रही है। वियोग-गथा में भावुकता विशेष रूप में प्रस्तुतित हुई है। यद्यपि शारीरिक-पीड़ा का वर्णन उसको भी अतिगयोक्तिपूर्ण तथा कला-प्रधान बना देता है तथापि उसमें हासिक भावनाएं संयोग पक्ष में अधिक प्राप्य हैं।

वियोगजन्य भावुकता का प्रकाशन कवियों ने अनेक साधनों के द्वारा किया है। प्रमुख साधन तो प्रस्तुत कवियों में शास्त्रीय ही है। रसांगों की सहायता से विभाव, अनुभाव, संचारी भाव के द्वारा, इन रसांगों के स्फुट उदाहरण प्रस्तुत करने के लिए, कवियों ने वियोग वर्णन किया है। इसी साधन के अन्तर्गत पदश्रुतु-वर्णन भी आ जाता है, बारहमासा भी इसी का एक रूप है। नाना प्रकार की भावभंगी तथा रूप-चित्रण के साधन अनुभाव हैं, जिनमें सात्विक भाव भी सम्मिलित हैं; संचारी भावों के द्वारा भी नाटकीय चित्रणों में सहायता मिली है। व्यंग्यात्मक शैली में वियोग-वर्णन के लिए कवियों ने यत्र-तत्र उद्व-गोपी-संवाद का उपयोग भी किया है जिसमें उपालम्भ तथा नैराश्य की भावना सन्निहित है। इस प्रकार यह कहा जा सकता है कि शृंगार का वियोग-गथा बहुमुखी है तथा भावुकता-प्रदर्शन के लिए उसका क्षेत्र व्यापक है।

रसाल मजरी वियोगिनी को विशेष पीड़ा पहुंचाती है। संयोग की स्मृति को सजग करके प्रकृति के मादक वातावरण से वियोगिनी को उन्मत्त बनाकर, वसन्त में विश्वासघातिनी “आमिनिया” वीरी है। पीड़ा का विह्वलता-पूर्ण उद्दीपन अत्यंत स्वाभाविक है :

“भ्रम भूले मलिन्दन देखि नितै तन भूलि रहे किन आमिनियां ।

“द्विजदेवजू” डोली लतान चितै हिय धीर धरै किमि कामिनियां ।

हरि हाय विदेश मे जाय वसे तजि ऐसे समय मजगामिनिया ।

मन वीरै न क्यों सजनी अब तौ बन वीरी वितासिनि आमिनिया ॥”^२

इसी प्रकार श्रावण मास का आगमन मात्र ही विरह-विदग्धाओं के हृदय में

१. शृं० ल०, पृ० ७५

२. शृं० ल०, पृ० ११४

असंख्य कामनाओं तथा स्मृतियों को जागृत कर देने में समर्थ है, साथ ही उन्हें यह भी विश्वास है कि श्रावणागम के निर्देश-मात्र से प्रियतम के हृदय में भी उन वृत्तियों की जागृति अवश्यंभावी है। अतः वे सूत्र रूप में केवल "सावन सुहावन" के आने का सन्देश भेजती हैं :

“जोग की न कहियो, वियोग की न कहियो,
 ओ भोग की न कहियो न सोग सरसाइयो ।
 हित की न कहियो, अहित की न कहियो,
 ओ इत की न कहियो न चित की जताइयो ।
 बूझी जो प्रवीन बेनी रसिक रसाल लाल,
 बालन को हाल वा बिहाल हू न गाइयो ।
 ऊधो मन भावन को सहज सुभावन को,
 सावन सुहावन को आवन सुनाइयो ॥”^१

बंशी तो गोपिकाओं के साथ सपत्नी-द्वेष रखती ही है। अपने स्वरों से जो पीड़ा वह गोपिकाओं को पहुंचाती है वैसी सम्भवतः कसाई भी पशु को न पहुंचावेगा। “हरि के मुंह लगी” यह बंशी अपना सारा नारीत्व जैसे खो चुकी है। इसके जीवन में केवल पक्षपता ही रह गई है।

“बांसुरिया यक ओर कढ़ी त्यों बड़ी यक ओर चवाइने जूहन ।
 जाई बड़े बड़े बंशान की पै कसाइन को दुधौ ठानि रहीं प्रन ।
 ये दुख हाई दोऊ ब्रज मे इन पै नही व्यापै कछूक तियापन ।
 कानन लागि हरै सुख वे हरि आनन लागि हरै यह प्रानन ॥”^२

पद्मशतु वर्णन तथा बारहमासा हार्दिक भावों के प्रतिबिम्ब रूप ही कहे जा सकते हैं। प्रत्येक वर्ष, प्रत्येक ऋतु में प्रिय के साथ व्यतीत की हुई आनन्दमयी परिस्थिति, प्रकृति की सहानुभूति के साथ सयुक्त होकर मानो सजीव हो उठती है। जीवन संघर्ष की शक्ति, प्रियतम से विच्छिन्न होकर, बारहमासे में मानो आधी ही दृष्टिगत होती है, जिसके फलस्वरूप उत्पन्न विषाद की भावना बड़ी ही मार्मिक हो उठती है।

वसन्त का वर्णन ऋतुओं में प्रधान है। होली भी इसी के अन्तर्गत आ जाती है। वासन्ती शोभा, पलाश की प्रफुल्लता, त्रिविध समीर का वर्णन इसके प्रमुख उद्दीपक अंग है। वसन्त का प्रभाव कवियों ने बड़ा मार्मिक तथा व्यापक वर्णित,

१. न० त०, पृ० ४१

२. शृं० स०, पृ० ६२

किया है। ऊहा के आवरण में छिपी हुई भावुकता 'द्विजदेव' के इस छन्द में प्रदर्शित होती है :

“आहि कै कापि कराहि उठी दृग आमुन मोचि सकोचि घरी द्वै ।

लै कर कागद कोरो लला लिखिवे कहीं बैठी वियोग कया स्वै ।

ऐमे मे आनि कहू “द्विजदेव” बसन्त बयारि कड़ी तितही ह्वै ।

वात की वात में वीरी तिया अर पीत ह्वै पाती परी कर सों च्वै ।”^१

पतझार के साम्य से कवि ने निराशा और अभाव का मार्मिक चित्रण किया है।

‘वीरी’ और ‘पाती’ का श्लेष कलात्मकता की ओर निर्देश करता है किन्तु पाती का हाथ से चू पड़ना असहायता तथा कर्णा का सजीव चित्र खींचता है।

पावस का वर्णन भी विशेष भावात्मक तथा हृदयस्पर्शी चित्रित किया गया है। दादुर, मयूर, चातक, पुरवा वायु, घन-गर्जन, झिल्ली-झनकार, खद्योत-मालिका आदि इसके प्रमुख उद्दीपन हैं। निम्नलिखित छन्द में कवि ने वियोग के आनन्दमय जन्म का मधुर चित्रण किया है। वियोगिनी के लिए नवजात वियोग-शिशु वात्सल्य की सरिता उमड़ाता हुआ आया है। रूपक के द्वारा कवि ने अपने चित्रण को विशदता प्रदान की है। प्रिय-वियोग में अन्तिम अवलम्ब सन्तान ही है, अतः उसके वियोग में सुतोत्पत्ति प्राण-धारण करने का साधन तो बनेगी ही :

“बाजत नगारे मेघ, ताल देत नदी नारे,

झीगुरज झांझ, भेरी विहंग बजाई है ।

नीलग्रीव नाचकारी, कोकिला अलापकारी,

पौन धीनधारी, चेटी चातक लगाई है ।

मनिमाल जुगनू, “मुबारक” तिमिरथार,

चौमुख चिराग चार चपला चलाई है ।

बालम बिदेस नये दुख को जनम भयो,

पावस हमारे लाई बिरह बधाई है ॥”^२

‘बारहमासा’ वियोगजन्म पीड़ा का बड़ा सजीव चित्रण करते हैं। ये गेय होते हैं और प्रधानतः वर्षा में ही गाये जाते हैं। अतः आपाढ़ मास के वर्णन से ही इनका आरम्भ होता है और ज्येष्ठ मास के वर्णन से समाप्ति होती है। भारतीय जन-जीवन का चित्रण इनमें बहुत सच्चा तथा स्वाभाविक मिलता है। अवध के

कवियों की ये विशेष रचना हैं। जायसी का बारहमासा बहु-विश्रुत है। कासिम शाह ने भी परम्परा के अनुसार बारहमासा लिखा है और उसमें भी पर्याप्त भावुकता विद्यमान है। अबघ प्रान्त का ऋतु-वैचित्र्य तथा हरी-भरी प्रकृति की पूर्ण सहायता इसे प्राप्त होती रही है।

आपाढ : "श्याम घटा घाई चहुं ओरा । बरसँ लाग मेघ झरघोरा ।

पपिहा रटँ लाग पिउ पीऊ । विरहिनि आगि दीन्ह तन जीऊ ।

दादुर मोर करे बहु शोरा । विरह काल भा दारुन मोरा ।

अदरा बीज परा भुइं जामा । जग हरियर मोहिं जारै कामा ॥"^१

प्रकृति की आनन्दमयी परिस्थिति की तुलना में विरहिणी की विपम दशा और भी करुण दिखलाई पड़ती है।

श्रावण में विरहिणी के नेत्र 'ओरीती' के समान टपक रहे हैं। सारा संसार हरा-भरा हो रहा है परन्तु विरहिणी का शरीर ज्वाला से पूर्ण है।

"झिमिकि झिमिकि जो बरसँ मेहा । पवन झकोर दहे मम देहा ।

हरियर भा सिगरो संसारा । मोहिं करतार अग्नि मंह डारा ।

×

×

×

नैन चुवै जस सावन ओरी । पिउ विनु नाव को खेवै मोरी ॥"^२

कार्तिक के मुहावने दिन तथा उज्ज्वल रातें आ गईं परन्तु विरहिणी की पीड़ा को सुनने वाला कोई नहीं :

"मोर न आस पूरि भई कन्ता, डाह विरह कीन्हों भस्मंता ।

दिवस मुहावन निशि उजियारी, मो कह कंत रात दिन भारी ॥"^३

वसन्त भी आ गया। चैत्र मास में सारी प्रकृति अनुराग के रंग में अनुरक्त हो उठी परन्तु वियोगिनी ने योगिनी का रूप धारण कर रक्खा है। पत्रहीन प्रकृति फिर लहलहा उठती है परन्तु इस वियोगदग्ध काया के पुनः पल्लवित होने की क्षमता क्या आशा ?

"राता बन फूला होय टेसू, मोहिं कीना विधि योगिन भेसू ।

पलुही जग बिन पत्ता सारी, कत पलुही काया दुख जारी ॥"^४

और इस नैराश्य में वैशाख अपना तीव्र उताप लेकर आ पहुँचा। लुएं चलने

१. हं० ज०, पृ० १३०

२. वही, पृ० १३१

३. वही, पृ० १३१

४. वही, पृ० १३३

सगी, सारा संगार जलने लगा, प्रिय के आगमन का मार्ग भी मूल गया, अब काया की पीड़ा को, उत्ताप को कौन नीतल करेगा ?

“यहै सुभार उठे जग धूरी, तवहुं न फिरा घाट भई झूरी ।

पानी पवन भयो सब ताता, पिठ बिन करै को नीतल गाता ॥”^१

इस प्रकार प्रकृति के उपकरणों को लेकर कवि ने बड़ी सहृदयतापूर्वक बारह-मासा द्वारा मानव-हृदय की योगम अनुभूतियों को व्यक्त किया है ।

आदर्श प्रेमिका गोपिकाओं के व्यग्यात्मक उपानम्भ में करुण-हास्य की जो मार्मिक पुट मिली हुई है, यह वियोगजन्य निराशा को विशेष पुष्ट करती है । उद्धव का विश्वविभ्रुत उपदेश गोपिकाओं को उनके प्रेमपथ से भ्रष्ट करना चाहता था । इस तथ्य में स्वयमेव इतनी उपहासास्पदता थी कि उद्धव पर जो भी व्यंग्य किये जाते, थोड़े थे; जिस प्रकार मयूर भेषों के प्रति अपनी अनुरक्ति नहीं त्याग सकता, जिस प्रकार चातक धुद, गन्दे गड़े में भरा हुआ जल पान नहीं कर सकता, जिस प्रकार मछली जल का त्याग नहीं कर सकती, जिस प्रकार इनके अनुराग को भग करने का प्रयास उपहासास्पद है, उसी प्रकार गोपिकाओं के प्रेम को भी मार्गभ्रष्ट करने का प्रयत्न उद्धव की निर्बुद्धि का परिचायक है । गोपिकाओं का व्यंग्य इसी लक्ष्य को लेकर है :

“कोऊ जाय शिखीगण को सिखर्व, अनखात न क्यों मघवा खल सों ।

पपिहाऊ पियँ किन जाम कै नीर, अघाइ कै गोखुर के धल सों ।

अब ऊधो दया करि आवे इतँ, ब्रजवासिन पायो महाफल सो ।

थल बावरे दावरे बीच करै, रह्यो मीनन काम कहा जल सो ॥”^२

वास्तव में उद्धव जी बड़ा ही सुन्दर समाधान ले आए हैं वियोग की विषम समस्या का ! ब्रजबालाओं के तो मानो उन्होंने प्राण ही बचा लिए !! अब क्या है ? अब तो मयूर भेष से, पपीहा स्वाति से और मीन जल से सम्बन्ध विच्छेद करके मुक्त हो जायेंगे, सदैव के लिए उन्हें निश्चिन्तता प्राप्त हो जायगी ! गोपिकाएं भी कृष्ण की ममता-मोह को छोड़, आनन्दपूर्वक जीवन व्यतीत करेंगी । उद्धव का उपकार धन्य है !!

परंतु किसी निस्स्वार्थ प्रेमिका का सन्देश भी तो उद्धव को ले जाना है । कुब्जा के प्रेम में मग्न कन्हैया के प्रति शुभकामनाएं भी तो उन्हें पहुँचानी है । वे जहां रहे, प्रेम-मग्न और सुखी रहे, यही भावना गोपियां व्यक्त कर सकती हैं ।

उद्धव में क्या सामर्थ्य है कि वे इस प्रेम-योग को समझ सकें !! उसे तो प्रेम के अधिकारी कृष्ण ही समझेंगे :

“लावो हमें भौग कै सिखावो कुछ योग कला लीन्हें अंगराग कै परागन घने रहौ ।
बिनती इतीक पै हमारी पिय प्रीतम साँ कहिबै को ऊधौ उर आपने गने रहौ ।
अब उर अन्तर इतीयै अभिलाप रही बसहु जहाँई तहां आनद सने रहौ ।
याही ते हमारे सुख पगन लगैगो तुम लगन लगे हू पिय भगन बने रहौ ॥”

गोपिकाओं ने तो प्रेम का परिणाम दुःख ही देखा है, यदि सौभाग्य से कृष्ण को कुब्जा के प्रेम-परिणाम में सुख मिल सके तो उन्हें बड़ी प्रसन्नता होगी । उनकी कामना तो यही है ।

संक्षेपतः इस शृंगार-काव्य में भावुकता का स्थान चाहे परिमाण में अधिक उपलब्ध न हो किन्तु जितना जो कुञ्ज प्राप्त है उसमें गहरी भावुकता के दर्शन होते हैं । यह स्पष्ट देखा जा सकता है कि इन राग-विराग के चित्रों की पुष्ट-भूमि प्रकृति ही है जिसने भावुकता के व्यक्तीकरण में पूर्ण सहायता दी है । अवध प्रदेश की रमणीक स्यली के विभिन्न पशु-पक्षी तथा वनस्पति की सहायता से हृदय के उद्गारों की व्यंजना में विशेष मार्मिकता उत्पन्न हो गई है, यह निर्विवाद है । प्रकृति की अनेकरूपता के कारण रमणीयता में और भी अधिक वृद्धि हुई है; अतः यह लांछन प्रस्तुत कवियों पर लगाना व्यर्थ है कि उन्होंने प्राकृतिक दृश्यों की उपेक्षा की है । हां, इतना अवश्य सत्य है कि ये प्राकृतिक दृश्य केवल उद्दीपन के रूप में ही प्रयुक्त हुए हैं । प्राकृतिक सौंदर्य के प्रति अवध के कवियों का आकर्षण, हम यथा-स्थान वर्णित करेंगे ।

शृंगार के अतिरिक्त अन्य रसों का उपयोग हमारे कवियों द्वारा गौण रूप में ही किया गया है । या तो इन रसों का प्रयोग, शृंगार के अन्तर्गत हुआ है अथवा ये बहुत सामान्य रूप में वर्णित हुए हैं । शृंगार के साथ अद्भुत का मंत्री-भाव आचार्यों ने स्वीकार किया है । “शृंगार रस करुण, वीभत्स, रोद्र, वीर और भयानक रसों के साथ विरुद्ध होता है” (सा० द०, पृ० १६२) । परन्तु विभिन्न आश्रयों अथवा आलंबनों में प्रयुक्त स्थायी भावों में विरोध का परिहार हो जाता है । अतः इस दृष्टि से विरोधाविरोध का कोई प्रश्न ही नहीं उठता । हमारे शृंगारी कवियों ने भी अधिक से अधिक रसों को शृंगार के अन्तर्गत लाने का प्रयत्न किया है । परन्तु अधिकांश में वे भाव, संचारी के रूप में ही देखे जा सकते हैं ।

होली के अवसर पर गुलाल का उड़ना, मृदंग की ध्वनि, रंग द्वारा उत्पन्न पंक तथा दामिनीवर्ण राधा का इधर-उधर दौड़ना, भागना और ग्वालों के शरीर पर रंग डालना आदि देख-मुनकर दर्शक को फाल्गुन में ही पावस का आभास होने लगता है। यह आश्चर्यमय दृश्य, शृंगारभावना से समानांतर चलता है। उपमा, भ्रम तथा उत्प्रेक्षा के आधार पर कवि ने शृंगार-चित्रण को अद्भुत रूप प्रदान किया है।

“लै लै कर शोरी जुटि आई इतै गोरी,
उतै होली खेलिवे को ग्वाल जाल हू बनायो कीच ।
छाय गो छिनै में यो गुलाल मेघ माल ऐसो,
“द्विजदेव” जासों ना जनायो परै ऊंच नीच ।
ऐसी भई धूधरि धमारि की सी ताहि समै,
पावस के भोरे मोर शोर कै उठे अपीच ।
घन के समान ज्यो ज्यो दौरें घनश्याम,
त्यों त्यों संपा सी दुरति आली चम्पा घन बन बीच ॥”^१

हास्य-मिश्रित शृंगार का वर्णन कवियों ने प्रचुरता के साथ किया है। आनन्द-मयी संयोगावस्था को चित्रित करने में हास्य विशेष सहायक होता है, साथ ही नायक-नायिका के सजीव चित्रण में भी इसकी उपयोगिता देखी जा सकती है।

मुग्धा नायिका को अपने मौवनागम का पता नहीं है। उसका गौरवर्ण अचानक ही वयः-सन्धि के कारण, चम्पक वर्ण में परिवर्तित हो गया है, अतः उसकी गज-मुक्ताओं की श्वेत माला, शरीर की आभा को ग्रहण करके, पद्मराग की सी प्रतीत होने लगी है। स्नान करने के बाद उसका चम्पक वर्ण और भी उद्भासित हो उठा है; अतः उसे अपनी माला के बदल जाने का पूर्ण विश्वास हो गया है। उसकी इस भ्रमित मुद्रा को, कल्पना के नेत्रों द्वारा देखकर, हँसी आए बिना नहीं रह सकती :

“काल्हि ही गूदि बबा की सौं मैं, गजमोतिन की पहिरी अति आला ।
आई कहां ते इहाँ पुपराज की, संग यई जमुनातट बाला ।
न्हात उतारी मे बेनी प्रवीन, हंसै सुनि बँननि नैन बिसाला ।
जानति ना अँग की बदली, सब सो बदली बदली कहै माला ॥”^२

द्विजदेव जी की नायिका को ‘नीरद’ से शिकायत है। नी + रद, दन्त विहीन, यह

बादल भी उसका उपहास कर रहा है। समय की महिमा है, प्रिय-वियोग न होता तो यही नीरद सुखद बन जाता। आज तक वियोगिनी आंगन में भी न निकली थी, अतः आज इस नीरद को वृद्ध समझकर वह उसके सम्मुख हुई तो वह भी उसका उपहास करने लगा।

“जा दिन ते प्यारे प्रिय प्रीतम सिधारे कहूं,
जानि ब्रजमण्डल घनेई घने उतपात।
'द्विजदेव' ता दिन ते बैठी दुरि मदिर में,
सुमुखि सखीन हूं की नेकहूं सुनी न बात।
बूढ़ो विन दांत को विचारि शठ तोको ताते,
आज यहि आगन में निकरि देखायो गात।
अवला अवल जानि तुहूं इतरात अरे,
नीरद विश्वासी कहा करत विश्वासघात ॥”^१

सच है, निर्बल को सभी सताते हैं।

वियोग-शृंगार के अन्तर्गत मरणदशा को करुण की सीमा में लिया जा सकता है। वास्तव में करुण भाव वहां प्रधान होता है जहां भविष्य में प्रिय-मिलन की आशा समाप्त हो जाती है। हंस के वियोग में जवाहर की यह दशम दशा करुणा उत्पन्न करती है।

“व्याकुल भइ धरधर हो कापी, लहर चढ़ै कोउ तोय न चापी।
गिरी अचेत भई तन छारा, छिटकी मांग छिटक गये वारा।

× × ×

सखी जो घाय गईं लिपटाई, रोवत गहि बिन प्रान उठाई।
का करतार कीन्ह निशि माहां, कै हरिलीन कंवल सुख छाहां ॥”^२

दासजी की नायिका की भी ऐसी दशा हो गई है कि मरण में कुछ शेष नहीं रहा।

“नारि न हाथ रही बहि नारि के मारनी मोही मनोज महा की।
जीवन डंग कहां से रह्यो परजंक में आध रही मिलि जाकी।
बात को बोलिबो गात को डोलिबो हेरै को दास उसास को थाकी।

सीरी ह्वै आई तताई सिधाई कहौ मरिबे मैं कहा रह्यो वाकी ॥”^३

सीता-हरण के पश्चात् राम की दशा, उनका संयोग के दिनों का स्मरण और

१. श्रृं० ल०, पृ० १०

२. हं० अ०, पृ० ६८

३. श्रृं० नि०, पृ० ३०

अपनी प्राण-हानि की सम्भावना, वियोग-दशा में करुणा का पर्याप्त सम्मिश्रण कर देती हैं। पिता का आदर्श सम्मुख रखते हुये राम स्वयं भी वियोग दुःख में प्राण-त्याग को प्रस्तुत है। सीता के पुनर्दर्शन की सम्भावना तो समाप्त हो ही चुकी है।

“रूठि मोसों झूठहू कबों न मुरि बैठी अब ,
कत दुरि बैठी कछू कीन्हें हेरि हांसु है ।
बोलिये न बोल वेगि धवन गुधा से नाइ ,
येतेऊ वियोग मोहि दुसह नेवासु है ।
तुम ही प्रवीन वेनी प्यारी बसुधा की जाई ,
सरबस हांसो जापै जगत के बासु है ।
मैं तो ताही भूप के तनुज तुम देखो सोचि ,
सुत के वियोगते पयाने प्राण जासु है ॥”^१

प्रधानतः अद्भुत, हास्य तथा करुण का मिश्रण शृंगार के साथ अधिक हुआ है; अन्य रसों की ओर विशेष ध्यान नहीं रहा। वेनी प्रवीन ने वीर का मिश्रण भी शृंगार के साथ किया है; प्रायः वह अश्लील हो गया है, क्योंकि शृंगारी कवि, रति-समर में ही वीरता का प्रदर्शन उपयुक्त समझते रहे हैं। नायिका का अंग-प्रत्यंग सैन्य-समूह के रूप में एकत्र हुआ है। उतसाह का प्रचुर-प्रदर्शन हो रहा है और भिड़ने की पूरी तैयारी है :

“नैनन बैनन कज्जल सैनन, भौंह कमानन ते हम जानी ।
वेनी प्रवीन हंसी बिलसी अति, ढारन ढालन की पहिचानी ।
आगे खरे कुच कंचुक चाके, टरै न कबौ जे महा भटमानी ।
आज भिरैगे पियै मदमत, फिरै उतसाह भरी उमदानी ॥”^२

वीररस-मिश्रण का यह प्रयास प्रत्यक्षतः बहुत कुछ कलात्मक ही हो गया है। वीर, शृंगार का स्वभावतः विरोधी है, अतः शृंगार के साथ उसका मिश्रण अवश्य ही प्रयत्न-प्रसूत होगा और उसमें विनोद की भावना प्रधान होगी, वीर भाव नहीं। करुण भी यद्यपि शृंगार का विरोधी ही स्वीकृत हुआ है तथापि वियोग की चरमसीमा, मरणदशा उसे शृंगार के अन्तर्गत ला सकी है। अद्भुत तो शृंगार का मित्र ही है। हास्य भी उसका उपयुक्त सहायक प्रमाणित हुआ है। इस प्रकार, शृंगार के अन्तर्गत आये हुये रसों के उपरान्त, अब हम भावुकता की दृष्टि से अन्य सब रसों पर दृष्टिपात करेंगे।

हास्य के आलम्बन, इन कवियों द्वारा प्रधानतः भगवान् शंकर ही चुने गये हैं। उनकी विचित्र बेय-भूषा, भूत-प्रेत-पिशाच आदि का समाज उद्दीपन के रूप में वर्णित है। यद्यपि यत्र-तत्र, दो-एक, दारिद्र्य आदि से संबंध रखने वाले अन्य आलम्बन भी दृष्टिगत होते हैं किन्तु वे नगण्य हैं। शिवजी ही इस रस के प्रधान लक्ष्य हैं। वर्णन प्रायः परम्परागत है और उक्ति-चमत्कार के अतिरिक्त उनमें कोई विशेषता नहीं है। दृश्य-वर्णन में अवश्य अन्तर है। कहीं गंगा-स्नान से (भक्त को) शिव का नग्न-स्वरूप प्राप्त हो जाता है, जिसे पाकर सज्जा के कारण घर से बाहर निकलना कठिन हो जाता है, कहीं भगवान् शंकर के विवाह में नेगी-जोगियों की कौन कहे स्वयं पार्वती कांप उठती हैं, कहीं शंकर की बारात के भूत-प्रेत आदि से नगर निवासी आतंकित हैं और कहीं उनका नन्दी घरों की दीवारों बड़े डाल रहा है। कहीं बेचारा चोर, शंकर के घर में घुसकर धतूरे के बीज, चावलों के धोखे में चबा जाता है और घोर रूप से उन्मत्त होकर मारा-मारा फिरता है, इत्यादि।

बेचारी-पार्वती के वस्त्र का छोर शिवजी के सर्प की दुम से जोड़कर ग्रन्थि-बन्धन किया गया। त्रिनेत्र की ज्वाला से व्याकुल पुरोहित 'श्रीवर' के सम्मुख आंस भी नहीं उठा पाता। उधर मण्डप के नीचे घोर आतंक है। "कोउ मुख-हीन विपुल मुख काहू। विनु पद कर कोउ बहु पद बाहू।" का सजीव दृश्य उपस्थित है। ऐसी दशा में नेग-जोग की बात ही क्या? प्राण बचें, यही बहुत है! इस शंकर-विषयक हास्य में व्यंग्य अधिक है और इसे भक्ति-प्रधान कहा जा सकता है।

। "बेनी ग्रन्थबंधन को बसन भुजंग पूछि,
उमा के विवाह लोग शंकित शहर को।
लोचन अनल भाल रोचन सकै न करि,
सोचन पुरोहित बिलोके मुखबर को।
भूत प्रेत डाकिनी पिशाच मड़ये में फँसे,
फफकि फफकि फनी उगिले जहर को।
कहा नेग जोग जीव बाचै कौं न जोग जहां,
गारी देत भागे नेगदारी सब घर को ॥"

करुण-रस की उत्पत्ति प्रधानतः अपने निकटस्थ व्यक्ति की मृत्यु, भावी मृत्यु अथवा विनाश की शंका से होती है। मृत व्यक्ति का शय अथवा उसकी मृत्यु का

काल्पनिक दृश्य उसके आलम्बन होते हैं। अपमान आदि से पूर्ण परिस्थितियां भी इसकी उत्पत्ति कर सकती है। अधिकतर करुण के आलम्बन, रामकथा सम्बन्धी दृश्य लिये गये हैं। अवध प्रान्त के लिये ये उपयुक्त भी थे। राम-निर्वासन पर दशरथ-विलाप, कैकेयी की आत्मग्लानि के कारण आत्मघात की आशंका, रावण-वध और मन्दोदरी-विलाप आदि विषय लेकर काव्य-रचना की गई है। यद्यपि यहां भी केवल निर्वेदात्मक, मृत्यु-सम्बन्धी करुणा का चित्रण हुआ है। तथापि उक्त कथात्मक दृश्य अधिक हैं। रसलीन जी मन्दोदरी की करुण-दशा का वर्णन करते हैं।

“बिलखि कहति मन्दोदरी, गहि दशमुख को गात ।
 बीस करण हू राखि तुम, सुनत न मेरी बात ॥
 सोइ जागिबो आपनो मो नैनन के साथ ।
 लै सब इनकी नीद को सुख सोये तुम नाथ ॥”^१

रावण का मृत शरीर आलम्बन है, उसके बीस कान, विशाल शरीर, अतन्त निद्रा, उद्दीपन है और मन्दोदरी का विलाप अनुभाव है। परोक्ष में राम के शौर्य की ओर कवि की दृष्टि है।

दासजी दशरथ की प्राणहानि के भय का चित्रण करते हैं। राम बनगमन के बाद दशरथ प्राण-धारण की आत्मग्लानि से व्याकुल है। उनकी मृत्यु अवश्यम्भावी जान पड़ती है और राम से वियोग अनन्त है। सम्पूर्ण विश्व राम के वियोग में दुखी है, ऐसी परिस्थिति में उन्हें अपना प्राण-धारण बड़ा लज्जास्पद ज्ञात होता है :

“वर्तियां हुती न सपनेहु सुनिवे की सो सुन्यो ,
 मैं जु हती न कहिये की सो कह्योई मैं ।
 सारे नर - नारी पक्षी - पशु देहधारी ,
 रोएँ परम दुखारी ऐसे सूलन सह्योई मैं ।
 हाय अपलोक बोक पथहि गह्यो पै ,
 बिरहागिनि रह्यो मैं सोक सिधुनि बह्योई मैं ।
 हाय प्रान्प्यारे रघुनंदन दुलारे तुम ,
 बन को सिधारे प्राण तन लै रह्योई मैं ॥”^२

मृत्यु-सम्बन्धी निम्नलिखित करुण का उदाहरण कथात्मक नहीं है पर उसका शान्त में पर्यवसान उत्तम हुआ है।

“घोड़े पील पालकी सवास खिजमतगार ,
 सैना को समूह जे जितैया बड़ी रारि के ।
 जेवर जवाहिर खजाने तोपखाने सब ,
 ऐसे छोड़ि चले जैसे बकुचा वेगारि के ।
 बेनी कवि कहै परमारथ न कीन्हें मूढ़ ,
 कीन्हे पाप घने हित सुत सुता नारि के ।
 काल सर साथे, देषु माया मद आधे कछू ,
 गाठि में न बांधे अब बांधे जाति चारि के ॥”^१

संतार-सघर्ष में लिप्त मनुष्य मात्र को आलम्बन रूप में मानना चाहिये । उसकी सम्पत्ति, शक्यता उद्दीपन है, उसके भले-बुरे कार्यों का स्मरण भी उद्दीपन ही है, कवि की उपदेशात्मक वृत्ति ही अनुभाव कहनी चाहिए और शान्त भाव, कष्ट की पुष्टि करता है ।

वीर, भयानक तथा रौद्र रसों में हमारे कवियों ने अधिकतर रामायण तथा महाभारत के नायकों तथा उपनायकों को आलम्बन-रूप में ग्रहण किया है । यद्यपि वीर के चार भेद, दानवीर, धर्मवीर, युद्धवीर तथा दयावीर, आचार्यों ने माने हैं तथापि प्रधानतः युद्धवीर का ही वर्णन शृंगारी कवियों ने अपने ग्रन्थों में किया है । उत्साह, भय तथा क्रोध के आलम्बन प्रधानतः विरोधी पक्ष के लोग ही होते हैं । कवियों ने राम, युधिष्ठिर, अर्जुन आदि के उत्साह को रावण दुर्योधन आदि पर आलम्बित किया है । ये स्वयंसिद्ध आलम्बनादि कवियों के हाथ में पड़कर पर्याप्त रूप से रस-परिपाक कर सके हैं, इसमें सन्देह नहीं ।

राम के उत्साह का आलम्बन, रावण की असीम सेना है जिसे देखकर सभी चकृत-विस्मित हो रहे हैं । मेघनाद आदि की सहायक सेना, दलों का विस्तार आदि उद्दीपन हैं । राम की आनन्दमयी मुद्रा और आलस्यमयी निश्चिन्तता संचारी-रूप से उनके उत्साह को पुष्ट करती है ।

“सैना को समूह छिति मंडल में छाया आय ,
 अजर अमर आज रावन बजाय कै ।
 इन्द्रजीत दाहिने विपच्छ पच्छ दलन के ,
 दलन में दच्छ बेनी कहत सुनाय कै ।
 लच्छन चकित अति बाल विसमित तहां ,
 वायुज विलोके चल चरन उठाय कै ।

आनन्द सरस रस आलस सहित परी ,

राम जी की नजरि सरासन में जायकै ॥^१

द्वित्व वर्णों के द्वारा इन पर्य रसों में ओज उत्पन्न करने की परम्परा भी कही-कही पर कवियों ने पालन की है, दास जी ने रावण-युद्ध में इस प्रवृत्ति का परिचय दिया है :

“कुद्ध दशानन बीस भुजान सो लै कपि रीछ अनी सर बद्धत ।

लच्छन तच्छन रत्त किये दृग लच्छ विपच्छन के सिर कद्धत ।

मार पछारु पुकारु दुहूं दल रुण्ड सपट्टि दारट्टि लपट्टत ।

रुण्ड लरै भट मत्यनि लुट्टत जोगिनि खप्पर ठट्टनि ठट्टत ॥^२

भयानक के आलम्बन वह सभी प्राणी अथवा दृश्य हैं जिनको देखकर हृदय में भय की उत्पत्ति होती है । किसी भयंकर प्राणी को, अथवा कराल व्यक्ति की आकृति को देखकर हृदय भयभीत होता है, अतः ये सब भय के आलम्बन हैं । शरीर का कम्प, अस्फुट वाक्य आदि अनुभाव हैं । राम के धनुष भग का दृश्य इसी प्रकार के आतंक से पूर्ण है :

“कोल कच्छ दबे फेन फैलत फनी के

मुख धसि गई धरनि धराधरऊ दरके ।

हरके रहे न भानु भरके सुरंग 'बेनी' ,

चौकि चले चाहन विरंचि हरिहर के ।

जपत गगन झुकि कम्पत दुवन हल -

कम्पत भुवन गुन खैचे रघुवर के ।

दंती दबे आसन सकाने पाकसासन ;

न कोऊ धिर आसन सरासन के करके ॥^३

शरासन की कडक आलम्बन है । राम का गुणाकर्षण उद्दीपन है और सारे संसार का भयभीत होना अनुभाव है । इन्द्र का शंकित होना, संसार का सशंक हो जाना, वाहनो का चौककर भाग चलना आदि में आवेग संचारी है । रस का सुन्दर परिपाक इस दृश्य में हुआ है ।

रोद्र का आलम्बन भी शत्रु होता है । वीर, रोद्र में केवल स्थायी भाव का अन्तर है, अन्यथा दोनों समान हैं । श्लेष स्थायी के आलम्बन शत्रु होते हैं । शत्रु

१. र० वि०, पृ० ४१ (ह० लि०)

२. का० नि०, पृ० ३१

३. र० वि०, पृ० ४१ (ह० लि०)

द्वारा किया हुआ अपमान अथवा अनिष्ट, उद्दीपन हैं और क्रोध दिखलाना; विग-
ड़ना, चक्रदृष्टि, भृकुटि-भंग आदि अनुभाव है। उग्रता आदि संचारी है। द्रोपदी
की अपनी जंघा पर बिठालने का जो निर्देश दुर्योधन ने कौरव-सभा में किया था
उसकी स्मृति भीम के क्रोध को उद्दीप्त करती है और वह दुर्योधन के जानुभंग
और सम्पूर्ण सेना को मसल डालने की प्रतिज्ञा करते हैं। मह अनुभाव है। ये
उग्र बचन उनकी भावभंगी को व्यक्त करते हैं। उनकी स्मृति, उग्रता और अमर्ष
संचारी हैं :

“योधन की ऐसी दशा देखि भीम योधन की,
कहैं दुरघोन की ग्रीवहि मरोरिहों।
कौरव की सेना सब मीजिहों में सैन ही सों,
सैनानी ये महाबली मानो न करोरिहों।
गज जूह दाहों अरि व्यूह अवगाहों कविराज,
निरवाही प्रण तो लगि न शोरिहो।
दोषहि भुजान गहे पापतु है जानु जोन,
यहै जिय जानु यहै जान तेरी तोरिहों ॥”^१

धीभत्स रस में ग्लानि उत्पन्न करने के प्रधान आलम्बन मास, मेद, मज्जा
आदि हैं। श्मशान का धूमित दृश्य, युद्ध-क्षेत्र का क्षिराक्त वातावरणादि, ये सब
धीभत्सता के आलम्बन हैं। कुत्तों, स्वारो की मोघ-खसोट, गीधों, चीलों का मांस
नोचना, खीचना आदि उद्दीपन हैं और नाक सिकोड़ना, मुंह घुमा लेना, घूकना,
मितली आदि अनुभाव हैं। आवेग, व्याधि, मरण आदि संचारी हैं। अवध के
कवियों ने धीभत्स का चित्रण करने के लिये भी प्रायः रामायण अथवा
महाभारत की कथाओं का ही आश्रय ग्रहण किया है। युद्ध-क्षेत्र के चित्र इसके
लिये उपयुक्त सामग्री हो भी सकते हैं अतः राम-रावण-युद्ध अथवा भीम द्रुःशा-
सन-संघर्ष के चित्रणों में इस रस का परिपाक किया गया है। कहीं-कहीं आश्रय-
दाताओ के युद्ध-वर्णन का भी सहारा लिया गया है। राम-विजय के निम्न-
लिखित दृश्य में युद्ध-क्षेत्र आलम्बन है। भूत-प्रेतों का मासादि लाना, चीलों का
आतें खीचना उद्दीपन है। इस दृश्य का दर्शन ही अनुभाव है और इस दृश्य में
निमग्न होकर भूत-प्रेतादि का मुग्ध होना ही संचारी है :

“भूत औ प्रैत खबीस खुसी अति ते उत को फिरै भू पर धावत।
सोनित की सरिता उमहै बहै रुण्ड औ मुंड बनै न गिनावत।

खाय के मांस विहंग छके रहे बोलत राम विजै गुन गावत ।

आंत लै चील्ह अकास चढी मनौ जोगिनि पूत पतंग उड़ावत ॥"^१
सुखदेव मिथ ने अपने आश्रयदाता फाजिलअली के युद्ध-क्षेत्र का वर्णन भी इसी प्रकार के वीभत्स-परिपाक द्वारा किया है ।

“तेग गहै अनिरुद्ध फाजिलअली से क्रुद्ध,
कविराज जुरै युद्ध कियो अरिघात है ।
लोथिन सों लागी लोथि खैंचें खग चोधि चोंधि,
गिद्धगण गोधि गोधि गूदन को खात है ।
समर मतंग हनो लै चलो मतंग मुख,
अति ही उतंग देखे को धौं न सकात है ।
तात सों कहत आउ चित्त में चढत चाउ,
दौनागिरि मानो वायु छौना लिये जात है ॥”^२

परन्तु आश्रयदाताओं से सम्बन्ध रखनेवाला वीभत्स-विषयक काव्य अवध के कवियों में अधिक नहीं है । प्राधान्य महाकाव्य सम्बन्धी कथात्मक घटनाओं का ही है ।

अद्भुत की रसात्मकता विस्मय में है । इस विस्मय का आलम्बन कोई आश्चर्यजनक दृश्य होता है । अवध के कवियों ने इस क्षेत्र में अधिकांशतः अलौकिकता की ओर विशेष ध्यान दिया है । देवी-देवताओं के चमत्कार अथवा महापुरुषों की विशेषताओं और विलक्षणताओं की ओर विशेष ध्यान देकर अद्भुत चरित्रों का चित्रण किया गया है । सारे संसार का पोषण करनेवाला, परब्रह्म परमात्मा, वामन जैसा स्वरूप बनाकर भिक्षा-याचना करता है, यह अवश्य अद्भुत दृश्य है । वामन भगवान का लघु शरीर आलम्बन, उसकी अद्भुतता का वर्णन उद्दीपन, चकित होना अनुभाव, भ्रम का भाव संचारी हैं ।

“प्रकट देखियत जो सकल जग के पोषनहार ।

ठाढ़े हाय पसारि कै मागत बलि के द्वार ॥”^३

इसी प्रकार भगवान शंकर के वरदानी होने पर कवि आश्चर्य प्रकट करता है क्योंकि वे स्वयं महादरिद्र, वृद्ध, दुर्बल हैं, खाने तक का ठिकाना नहीं है ।

“अद्भुत रंग सुनी कविराज शिव अंग,

कोजियत अंगराग धूरिन के धपरा ।

१. २० वि०, पृ० ४२ (ह० लि०)

२. फा० प्र०, पृ० १६१

३. २० प्र०, पृ० ८६

ध्याये लोकपालन ते पाये सुखपालन वै ,
 खाडवे को सालन कपालन के खपरा ।
 घाग की न देखी गति पाग की चलावै कौन ,
 भाग की निकाई अग ढापों नही कपरा ।
 रति बरदाइकै कहां ते बरदाइ भये ,
 सपै बरदाइ बूढ़ो छाह है न छपरा ॥”^१

इसी प्रकार गंगा द्वारा, पानी से पाप के पहाड़ जला देने पर कवि आश्चर्य प्रकट करता है अथवा माता यशोदा के द्वारा उस ब्रह्म को “जेवरी” से बाधने के प्रयत्न पर विस्मित होता है जिसने बलि जैसे शक्तिमान राक्षसराज को, अथवा अथाह सागर को क्षण भर में बांध डाला था । संक्षेपतः इस रस में भी देवभाव प्रधान है, लौकिकता की ओर विशेष ध्यान नहीं है ।

शान्त रस निर्वेदात्मक है । संसार से विरक्त और आत्मिक शान्ति उत्पन्न करना ही इसका प्रमुख उद्देश्य है । संसार की असारता का चित्रण, उसका ज्ञान ही इसका आलम्बन है । शांत स्थल, वातावरण, सत-समागम उद्दीपन है और वैराग्य भाव आदि संचारी है । शान्त का विषय तो प्रधानतः ईश्वर सम्बन्धी है ही । सत-काव्य प्रधानतः शान्तरस प्रधान ही कहा जा सकता है । भव-पारावार का निम्नलिखित विस्तार, रामनाम-बोहित द्वारा ही पार किया जा सकता है । बाबले मनुष्य को इस सुन्दर साधन को पाकर इसकी उपेक्षा नहीं करनी चाहिये । इस बोहित पर सब प्रकार की सुरक्षा है; किसी प्रकार की विपत्ति की आशंका नहीं है क्योंकि सद्गुरु रूपी कर्णधार भी तो विद्यमान है, फिर लोभ-लहर, भंवर-माया, मोह-मद-मत्सर रूपी मगर, मच्छ-कच्छ आदि का क्या भय ?

“जामै लोभ लहरि लगै न न भंवर माया ,
 छाया दाया सन्तन को सन्तत सुभाव रे ।
 मोह मद मत्सर मगर मच्छ, कच्छ, कूर ,
 तिनको कछु न चलि सकत कुदाव रे ।
 सुमुख समोर है भगत परवीन बेनी ,
 थादवान विदित सुसंग चित चाव रे ।
 राम नाम बोहित करनधार गुरु पाइ ,
 भवपारावार मे मगन होत बावरे ॥”^२

१. फा० प्र०, पृ० १६३

२. न० त०, पृ० ७२

भूपति जी ने भी संसार से विमुक्त होकर, एक मात्र मनमोहन के नाम का आश्रय ग्रहण करने की प्रेरणा जन-साधारण को दी है :

“जोगु जुगुति नहि काम की, नही काम को काम ।

ऐहै काम अकेलेई, मनमोहन को नाम ॥”^१

सक्षेपतः श्रृंगारेतर रसों पर दृष्टिपात करने से ऐसा प्रतीत होता है कि भक्ति-काव्य का बहुत कुछ प्रभाव इन पर पड़ा है । जो प्रवृत्ति कलात्मक होकर श्रृंगार में समाई है वही भावना, प्रधान होकर अन्य रसों में दृष्टिगत होती है । भावना के आलम्बन प्रधानतः रामकृष्ण की अवतार लीलाएं हैं । अतः ऐसा प्रतीत होता है कि नवरसों का वर्णन करके कवियों ने अपनी सर्वतोमुखी प्रवृत्तियों को खरितार्य कर दिया है । यद्यपि श्रृंगार के अतिरिक्त शेष आठों रसों के वर्णन अत्यन्त संक्षिप्त हैं तथापि भावना की दृष्टि से उन्हें कवि की वृत्तियों का प्रतिनिधि कहा जा सकता है । कला तो उनका व्यवसाय था, परन्तु इन रसों में व्यक्त भक्ति-भावना उसकी सच्ची प्रवृत्ति थी, इसमें सन्देह नहीं । जहाँ श्रृंगार के द्वारा हम इन कवियों की कला-पटुता आक सकते हैं, वही अन्य रसों के द्वारा उनके हृदय की भक्ति-भावना की परख कर सकते हैं, इस दृष्टि से ये संक्षिप्त रस भी अपना महत्व रखते हैं ।

प्रकृति-पर्यवेक्षण की ओर अवघ के श्रृंगारकालीन कवियों की दृष्टि भी लगभग उतनी ही मन्द है जितनी तत्कालीन अन्य कवियों की । यही कारण है कि अवघ प्रान्त की शस्य-श्यामला, हरी-भरी प्रकृति के वैभव से आच्छादित भूमि में निवास करते हुए भी उसके रमणीय मुग्धकर सौन्दर्य की ओर उनकी दृष्टि प्रायः नहीं के बराबर ही पड़ी अन्यथा ऐसे वातावरण में निवास करने वाले कवि के लिए प्रकृति के सहृदयतापूर्ण दृश्यों का चित्रण करने की पर्याप्त सामग्री थी । यह केवल सयोग की बात थी कि तत्कालीन कवि, एक तो मुक्त प्रकृति के मध्य में, ग्राम्य-वातावरण में, ही प्रायः निवास करते थे अथवा यों कह सकते हैं कि उस समय तक नागरिक जीवन का सर्वांगीण विकास नहीं हुआ था, अतः नगरों में भी ग्राम्य वातावरण बना हुआ था और दूसरे इन कवियों ने जिस कृष्णकथा के आधार पर अपनी काव्य-रचना की थी उसमें स्वभावतः प्राकृतिक पृष्ठभूमि विद्यमान थी । यमुना निकुंज, वृन्दावन, नानावर्ण के प्रफुल्लित पुष्प, भ्रमर, कोकिल, पपीहा, मयूर, वसंत, शरद्, वर्षा के रमणीय दृश्य, स्वभाविक रूप में ही उक्त कथा के अंग थे, अतः उनका कथन कवियों

के लिए एक प्रकार से अनिर्वास्य हो गना या अन्यथा उन दुश्नों पर भावुकता-पूर्ण दृष्टि डाली गई प्रतीत नहीं होती; बल्कि दृष्टि तो है ही नहीं।

प्रकृति का उपभोग केवल वास्तविक वृत्तियों को उत्तेजित करने भर के लिए ही हो पाया है जिसका निष्कर्ष यह निकलता है कि कवियों ने उसे अपने इन्द्रिय-सुखभोग का साधनमात्र स्वीकार किया है, उसे संप्रान मानकर उसकी विभिन्न शिवात्मकता की ओर न तो दृष्टिपात किया है और न अपने जीवन को उसके साथ तत्सनी करने का प्रयत्न ही किया है। आचार्य शुरुत के शब्दों में : "जो केवल प्रफुल्ल प्रभूत प्रसार के सौरभ संचार, मकरन्द तोनुप मधुप गुजार, कोकिल कूजित निकुञ्ज और शीतल सुरस्वरा समीर की ही चर्चा किया करते हैं वे विषयी या भोगतिप्सु हैं।"^१ इसी प्रकार जो लोग, प्रकृति की विविधता पर ही दृष्टि रखते हैं वे "तमासबीन" कहे जाने चाहिए। इसमें सन्देह नहीं कि प्रकृति के प्रति शृंगारकालीन कवियों की दृष्टि में यही वैयक्तिकता अथवा कलात्मकता पाई जाती है। अतः अवध के इन प्रस्तुत कवियों में हमें प्रकृति-चित्रण का वही रूप देखना होगा जैसा इस काल के कवियों ने किया है।

रूढ़िगत उपमानों तथा वृत्तियों को ग्रहण करके केवल उद्दीपन-रूप में चित्रित होनेवाले प्राकृतिक दृश्य, यद्यपि सहृदयता से हीन ही कहे जायेंगे तथापि कवि का हृदय निरन्तर एकरस नहीं रहता, उसकी अनुभूति का कोटिभंग परिवर्तित होता रहता है। कहीं पर कवि, वासना के उद्गारों से अभिभूत होकर, प्रकृति को गौणता प्रदान करता हुआ, अपनी वृत्तियों को ही ऊपर रखता है, ऐसे स्थल निश्चय ही काव्य-गुण से हीन हो जाते हैं परन्तु जहाँ कहीं यह प्राकृतिक शोभा को ही प्रधान रखता हुआ अपनी वृत्ति की ओर संकेत भर कर देता है, वहाँ चित्रण में विशेष आकर्षण तथा सहृदयता की प्रतीति होती है।

अवध प्रान्त के कवियों में द्विजदेव जी दसी श्रेणी के कवि कहे जा सकते हैं। उनके वर्णनों में यद्यपि रूढ़िगत उपमानादि का प्रयोग है और प्रकृति के दृश्य उद्दीपन की दृष्टि से ही अंकित किये गये हैं तथापि वासना का प्रत्यक्ष निदर्शन उनमें नहीं है। वसन्तागम का मादक यातावरण अपनी सम्पूर्ण गुदता को लेकर दिक्मण्डल में व्याप्त हो गया है, उसके माधुर्य के भार से सारी प्रकृति आभारी हो रही है। इस भार-गौरव से, गजगामिनी के समान, उस प्रकृति की गति में मन्दता आ गई है। वास्तव में सौन्दर्योन्माद का मार्मिक वर्णन द्विजदेवजी ने किया है :

“सुरही के भार सूधे सबद सुकीरन के ,
 मंदिरन त्यागि करै अनत कहूं न गौन ।
 द्विजदेव त्योंही मधुभारन अपारन सों ,
 नेकु झुकि झूमि रहे मोगरे मरुअदीन ।
 खोलि इन नैनन निहारी तौ निहारी कहा ,
 सुखमा अभूत छाय रही प्रति भौन भौन ।
 चादनी के भारन देखात उनयो सो चन्द ,
 गन्ध ही के भारन बहुत मन्द मन्द पौन ॥”^१

वेनी ने यद्यपि वचन-चातुरी के उदाहरण में कालिन्दी-तट की निर्जनता, सहेट-स्थल, का वर्णन किया है तथापि दृश्य-चित्रण की दृष्टि से भी निम्नलिखित वर्णन सफल है और उसे प्राकृतिक सौन्दर्य का मनोरम उदाहरण स्वीकार किया जा सकता है :

“अचल कपोत पिक बोलत मधुर बानी ,
 उठती तरंगै तैसी निरमल नीर मैं ।
 फूलि फूलि लता लपटानी वेनी तरुन तै ,
 गलिन अंधारी भारी अलिन की भीर मैं ।
 आस पास विद्युरे हैं भुघरे सुगंध तैसे ,
 हीतल की हरै ताप सीतल समीर मैं ।
 कहत वनै न कछू देखत ही आवै बनि ,
 कुजन की सोभा जैसी कालिंदी के तीर मैं ॥”^२

भूपति जी का निम्नलिखित ग्रीष्म-वर्णन विशेष रूप से स्वतन्त्र है तथा उपयुक्त वातावरण की सृष्टि करने वाला है । “उत्ताप का रस सारे सार में छा गया है”—यह कथन ध्वन्यात्मक हो सकता है फिर भी वर्णन बहुत कुछ मुक्त-प्रकृति का चित्र प्रस्तुत करता है :

“बन उपवन बन सब सुखै रुरे ग्रीषम घाम ।
 एकै रस सब छिति छयो तरनि तेज उद्दाम ॥”^३

दुःखपूर्ण अनुभूतियां हमारे हृदय पर अपेक्षाकृत अधिक स्थायी प्रभाव डाल जाती हैं, आनन्दमय दृश्य उतने स्थायी नहीं होते; यही कारण है कि विरहात्मक

१. पृ० ल०, पृ० ३

२. २० वि०, पृ० २३ (ह० लि०)

३. भू० स०, पृ० ४०

चित्रण, संयोगात्मक दृश्यों से विशेष प्रभावशाली होते हैं। प्रकृति के सौंदर्य के साथ जहाँ पर ऐसे चित्रणों का सामञ्जस्य हो गया है वहाँ पर वे विशेष मार्मिक बन गये हैं, परन्तु ऐसे स्थलों पर शुद्ध प्राकृतिक-सौन्दर्य के दर्शन प्रायः नहीं होते, कला की ओर विशेष झुकाव इन चित्रणों को शुद्ध काव्य-स्तर से कुछ नीचा गिरा देता है, फिर भी सहृदयता और प्रकृति के प्रति आकर्षण तो ऐसे दृश्यों में व्यक्त ही होता है।

वर्षा के समारोहपूर्ण आगमन को दास जी ने कामदेव के प्रबल सैन्य के रूप में देखा है यद्यपि आलंकारिकता की ओर उनका ध्यान विशेष है तथापि दृश्य-चित्रण बहुत कुछ सजीव तथा स्वाभाविक है :

“धावँ धुरवारी नदवारी असवारी की है,
 कारी कारी घटा ना मतंग मदधारी है।
 न्यारी न्यारी दिशि चारी चपला चमतकारी,
 बरनँ अनारी ए कटारी तरवारी है।
 केकी किलकारी 'दास' बुन्दन सरारी पौन,
 दुदुभी धुकारी तौन गरज डरारी है।
 बिना गिरिधारी झर भारी मिस मँन,
 ब्रजनारी प्रानहारी देव दलनि उतारी है ॥”^१

भूपति जी ने भी ग्रीष्म को ऋतुराज के वियोग में जलते देख, वर्षा को उसके प्रति दयालु कर दिया है और जलवृष्टि के द्वारा उसे शीतल कराया है किन्तु उताप और शीतलता की अनुभूति-व्यंजना निम्नलिखित दोहे में बहुत कुछ स्पष्ट है। विपमता (Contrast) प्रत्यक्ष लक्षित होती है :

“जनु बिछुरत ऋतुराज के, ग्रीष्म जरत दवागि।
 लियो बचाइ सिचाइ जल, जनु पावस लग लागि ॥”^२

उक्त उद्धरणों पर दृष्टिपात करने से पता चलता है कि यद्यपि शृंगारकालीन अवध के कवियों के नेत्र, प्रकृति के प्रति बन्द नहीं थे, उन्होंने सहृदयतापूर्वक अपने भास पास के मनोरम प्राकृतिक दृश्यों पर दृष्टि ही नहीं डाली थी, वरन् उन पर मुग्ध भी हुए थे, परन्तु सामयिक परिस्थितियों के कारण, प्रकृति के मुक्त चित्रण की ओर उनकी प्रवृत्ति नहीं थी। यही कारण है कि रुडिवाद से प्रेरित कवि-समुदाय इन दृश्यों को केवल पृष्ठभूमि के रूप में ही ग्रहण कर सका, फिर

भी इसमें सदेह नही कि इस पृष्ठभूमि के ऊपर मानव-चित्र विशेष सजीव हो उठे हैं।

यह तो प्रत्यक्ष ही है कि ऋतु-वर्णन सम्बन्धी प्राकृतिक दृश्यों की ही प्रधानता दृष्टिगत होती है और इनमें भी बसन्त और वर्षा का वर्णन कवियों ने अधिक किया है। सम्भवतः इसका कारण यही हो सकता है कि बसन्त का आगमन विशेष सुखद और मनोरम होता है और वर्षा की रमणीयता, हरीतिमा आदि अधिक स्थायी रहती है। अन्य ऋतुओं में शरद मनोरम है परन्तु उसका सौन्दर्य विशेष स्थायी नहीं होता, साथ ही वर्षा का प्रभाव उस ऋतु में भी थोड़ा बहुत अपना अधिकार जमाये रहता है। शीत का वर्णन शृंगार के संबंध में, उद्दीपन रूप में हुआ है, परन्तु कम; शायद परम्परा ही इसका कारण हो। ग्रीष्म के दृश्य अधिक काव्योपयुक्त नहीं। अतः प्रकृति-सौन्दर्य का मुक्त-क्षेत्र शृंगारी कवियों में विशेष समादृत नहीं रहा, यह देखा जा सकता है।

कला पक्ष

हिन्दी साहित्य के शृंगारकाल में कला का प्राधान्य था और अबध के कवियों में भी उसका प्रचुर-प्रदर्शन हुआ है। एक प्रकार से यह कहा जा सकता है कि उनकी रचनाएं बहुत कुछ कला के ही दृष्टिकोण से हुई हैं। सौन्दर्य-साधन को दृष्टि में रखकर इन्होंने चमत्कारपूर्ण कल्पनाएं की अथवा भाषा को अनेक प्रकार से अलंकृत करने का प्रयत्न किया, जिसके कारण कलात्मकता का अतिरिजित रूप सम्मुख आया। दूसरे, संस्कृत के साहित्य-शास्त्रियों का आदर्श ग्रहण करने के कारण, शृंगारकालीन ये हिन्दी के कवि, उन्हीं के प्रदर्शित मार्ग पर चलने लगे, परिणाम यह हुआ कि लक्षण ग्रंथों के ही रूप में इनका काव्य रचा गया। इस प्रकार काव्य तथा आचार्यत्व, दोनों क्षेत्रों में इन्होंने कला का पूर्ण उपयोग किया। इन कवियों का कवि-रूप प्रधान है और आचार्यत्व बहुत कुछ गौण है।

“कला उस कौशल को कहते हैं जिसके द्वारा किसी प्राकृतिक पदार्थ को ऐसे मोहक रूप में ले आया जाय, जिससे उसे प्रत्यक्ष करने वाले सहृदय जनो के चित्त में चमत्कृति के माय एक विशेष आनन्द का उद्रेक हो।” अतः कलात्मकता का प्रधान उद्देश्य सौन्दर्य-साधना ही दिखलाई पड़ता है। यह साधना प्रधानतया कल्पना अथवा अलंकार की सहायता से सिद्ध की गई है। अलंकार

से तात्पर्य दशांग-साहित्य से लिया जा सकता है, क्योंकि "संस्कृत के आचार्य सारे दशांग साहित्य को अलंकार कहकर ही मानते हैं" (मिश्रबंधु)। इस प्रकार रीति, वृत्ति, ध्वनि, आदि काव्यांग, अलंकार के अन्तर्गत ही आ जाते हैं। मिश्रबंधुओं ने इसी अलंकार का योरोपीय पर्यायवाची शब्द "कला" माना है और इसीलिए इस शृंगार-काल का नाम कला-काल भी स्वीकार किया है, इसी से इस काल की कला-प्रधानता स्पष्ट है। अस्तु।

कला मनुष्य की सौन्दर्यानुभूति की अभिव्यक्ति है। भौतिक संसार से भिन्न एक अपूर्व संसार की रचना, मनुष्य अपने अन्तःप्रदेश में करता है। यह सृष्टि उसकी सौन्दर्यानुभूति के अनुकूल होती है और स्वाभाविक दृश्य-जगत के सौन्दर्य से उसका सौन्दर्य अपनी निज की विशेषता लिए हुए होता है अतः यह मनुष्य-कृत सृष्टि, केवल व्यक्तिगत ही नहीं है वरन् अस्वाभाविक, कृत्रिम, भी है। यों कह सकते हैं कि सौन्दर्यानुभूति की यह मनःस्थिति ही कला के रूप में प्रकट होती है। इस प्रकार व्यक्तिगत होने के कारण कला के आदर्श में भिन्नता हो सकती है। किसी की कला सौन्दर्यानुभूति को पराकाष्ठा तक पहुंचा देती है, किसी की कला में वह उच्चता नहीं होती; किसी की कला आदर्शवाद को लेकर चलती है और किसी की कला यथार्थ-चित्रण को ही सब कुछ समझती है; किसी की कला केवल शृंगारमयी है और किसी की कला जीवन की विविध वृत्तियों का चित्रण करती है। तात्पर्य यह है कि व्यक्ति की रुचि के अनुसार, कला का आदर्श बदलता रहता है।

परन्तु यदि कला व्यक्तिगत हो जाय तो उसका उद्देश्य ही नष्ट हो जाय। अतः कला सहानुभूति के चरम उद्देश्य को लेकर चलती है। यह सहानुभूति सारी मानवता को एकता के सूत्र में बांधने का प्रयत्न करती है, चाहे वह किसी एक वृत्ति के सार्वभौम चित्रण द्वारा हो और चाहे अनेक वृत्तियों के। रतिभाव के व्यापक चित्रण के द्वारा कलाकार, मनुष्यमात्र के प्रेम-वियोग की भावना को स्पर्श करना चाहता है और इस प्रकार मानव-हृदय की एकता की अनुभूति को चरितार्थ करता हुआ वह दर्शक अथवा पाठक को कुछ समय के लिए आत्मविस्मृत कर देता है, यही कला की सार्थकता है। इस सिद्धान्त को दृष्टि में रखते हुए शृंगारकालीन प्रस्तुत कवियों को सफल कलाकार का स्थान दिया जा सकता है।

१. कल्पना :

कला-साधना की प्रधान सहकारिणी कल्पना है। कल्पना "वह शक्ति है जो अन्तःकरण में ऐसी वस्तुओं के स्वरूप उपस्थित करती है जो उस समय

इन्द्रियों के सम्मुख उपस्थित नहीं होती।”^१ अंग्रेज विद्वान ले हण्ट का कथन है कि “कल्पना श्रेष्ठ कवियों का सर्वोत्कृष्ट गुण है।” प्राकृतिक वस्तुओं को सम्मुख देखकर, अनुकरण के आधार पर उनका सुन्दर चित्रण करने की कला श्रेष्ठ अवश्य है किन्तु यह अनुकरणात्मक काव्य, यथार्थ-चित्रण होने के कारण, स्थल-विशेष पर प्रभावित करने की शक्ति से हीन भी हो सकता है। कल्पना क्योंकि मानसिक-आदर्श पर स्थित है अतः उससे ऐसा भय नहीं है। वह निरन्तर सुन्दर है। इसका उपभोग करता हुआ “कवि विधि की नाईं चित्र विचित्र कल्पना मृष्टि बनाया करता है।” “पुराने कवियों के काव्य परमोत्कृष्ट होने के यही कारण हैं।... तत्कालीन कल्पना शक्ति की प्रबलता ने उनके काव्य को अत्यन्त पुष्ट किया।”^२ अतः यह स्पष्ट है कि कल्पना श्रेष्ठ-काव्य की जननी है।

दैनिक-जीवन के दृश्यों से लेकर अलौकिक चित्रों की अनेकरूपता तक इस कल्पना का क्षेत्र विस्तृत है, वास्तव में कल्पना को शुद्ध दृष्टि से अनुभूति ही कहा जाना चाहिए। गम्भीरतम तथा प्रभावशाली साम्यों की अनुभूति को उच्च कल्पना कहा जा सकता है। यह साम्य चाहे वस्तुओं की स्वाभाविक वृत्तियों के हो और चाहे उनके बाह्य रूपों के। इस प्रकार कल्पना का संबन्ध भावुकता से साथ बहुत निकट का हो जाता है। परन्तु जहाँ पर यह कल्पना केवल खिलवाड़ के लिए विचित्र रूप-साम्य आदि खड़े करती है अथवा विलक्षण उपमाएँ प्रस्तुत करती है, वहाँ उसकी शक्ति क्षीण हो जाती है। उक्त दोनों प्रकार की कल्पना के स्वरूप हमको अपने अवध के कवियों में सुलभ है। प्रथम में कल्पना के आधार पर भावानुभूति जागृत होती है और द्वितीय में कल्पना प्रधानतः चमत्कार-वृत्ति को सचेत करके रह जाती है। इसे कल्पना न कह कर भावना (fancy) कहना विशेष उपयुक्त है। यह “भावना विनोदमूलक है। भावना में गुह्यत्व का अभाव है। भावना के द्वारा जीवन के गम्भीर सत्यों का अनुसंधान नहीं होता।”^३ अतः इस भावना में हलकापन विशेष होने के कारण, यह श्रेष्ठ काव्य के स्तर तक नहीं पहुँचती। अनेक अतिशयोक्तिपूर्ण, ऊहात्मक चित्रण, अद्भुत सूक्ष्म, विचित्र वस्तुओं के सामंजस्य, आडम्बरपूर्ण रचनाएँ भावना के अन्तर्गत ली जा सकती हैं और हमारे प्रस्तुत कवियों में इस श्रेणी के काव्य की कमी नहीं है।

१. हिन्दी शब्दसागर, पृ० ५०३

२. निबंधमालादर्श, चिपलूणकर, पृ० १९

३. समालोचना-तत्त्व, न० मो० सान्याल, पृ० १२।

रूप-चित्रण के अन्तर्गत नायक और नायिका दोनों के सौन्दर्य-चित्र कवियों के द्वारा निर्मित हुए हैं। नायक का चित्रण शृंगार-मूर्ति तथा शौर्यवान् सुपुरुष के रूप में प्रधानतया मिलता है; प्रधानता तो शृंगार की है ही। नायिका का सौन्दर्य विशेष विस्तार के साथ चित्रित किया गया है। कला का विशेष प्रदर्शन और कल्पना की उड़ान इन्हीं वर्णनों में उपलब्ध होती है। इसमें सन्देह नहीं कि ये वर्णन परम्परागत हैं और अधिकतर नखशिख के रूप में प्राप्त होते हैं। इनमें प्रयुक्त उपमान रुढिगत ही हैं परन्तु स्थान स्थान पर कल्पना के द्वारा इन वर्णनों में विशेष चमत्कार उत्पन्न किया गया है, जिससे कवियों की कला-कुशलता का परिचय मिलता है।

नायक का सौन्दर्य-वर्णन हमारे कवियों द्वारा इतने विस्तार से नहीं किया गया जितना नायिका का। वर्णन करने वाले प्रधानतः पुरुष थे और इस कारण उनका आकर्षण स्त्री-सौन्दर्य की ओर होना स्वाभाविक ही था। फिर भी शृंगार-लीला की सम्पूर्णता के लिए अर्थात् नायक नायिका के तुलनात्मक सौन्दर्य की दृष्टि से अथवा विषय को सांगोपाग वर्णित करने के लिए नायक का सौन्दर्य सर्वथा उपेक्षित न हो सका और शृंगार-मूर्ति के रूप में ही उसका वर्णन किया गया। भगवान् कृष्ण के भुवन-मोहन सौन्दर्य का आदर्श ग्रहण करके कवियों ने अपने नायक को उसी रूप में चित्रित करना आरम्भ कर दिया। श्यामवर्ण, बनमाल, पीताम्बर, मुरली, मयूर-पंख तथा आभूषणों से अलंकृत, कवि का नायक, यमुना-पुलिन के निकुञ्जों में केलिश्रीड़ा करता हुआ, गोपियों के प्रेमवियोग का सूत्रधार बनकर प्रकट हुआ। कही गोपिकाओं के बीच यंशी बजाता हुआ, कही युगलछबि धारण किए हुए, राधिका रानी से सयुक्त, कही वरवेश में वैवाहिक वस्त्राभूषण धारण किये हुए, कही गोपियों को वियोग की अग्नि में झुलसाता हुआ, कही खण्डिता नायिका की वियोग-व्यथा को उत्तरोत्तर उद्दीप्त करता हुआ और कही सहेटेस्थल का चिह्न शरीर पर धारण किए हुए, प्रियतमा को घोर निराशा के सागर में डुबोता हुआ, हमारे कवियों का "कन्हैया" नायक, प्रातःकाल से संध्या तक और संध्या से प्रातःकाल तक अपनी रंगीन दुनियाँ के रस-विलास में डूबा हुआ दृष्टिगत होता है। बहुत कम स्थल ऐसे हैं जहाँ उसका स्वरूप लोकरक्षक अथवा जीवन के विभिन्न क्षेत्रों से सम्बद्ध दिखलाई पड़ता हो। फिर भी जहाँ पर कृष्ण के इस स्वरूप के स्थानापन्न वे आश्रयदातागण हो गए हैं, जिनसे कवियों की जीविका चलती थी वहाँ पर थोड़ा बहुत उनके सौन्दर्य और शृंगार का वर्णन कर दिया गया है, परन्तु अधिकतर इनकी दानवीरता अथवा शूरता का ही वर्णन प्रधान दिखलाई देता है।

अधिकतर नायक का सौन्दर्य परम्परागत ही दृष्टिगत होता है। शृंगार-मूर्ति कृष्ण के अलौकिक सौन्दर्य तथा उनकी मुग्धकरी मुगकान पर प्रत्येक गोपी का आत्मसमर्पण, यही भाव, चित्रण में अधिकांशतः पाये जाते हैं। इन चित्रणों में व्यक्तिगत अनुभूति के कारण, निज की नवीनता तो रहती ही है साथ ही नायक की विचित्र मुद्राओं के अंकन में सजीवता भी पर्याप्त मिलती है। बेनी कवि का यह वर्णन, परम्परागत होते हुए भी रूप-चित्रण की प्रभावोत्पादकता से युक्त है :

“शीस मोर मुकुट सुवैजयती माल गरे,
 अंगदादि भूपन रहे हैं छवि छाइ कै।
 पीत पट चटक लटक भरी चालु तैसी,
 ऐसी ब्रजवधू को न मिलै तिन्है धाइकै।
 श्याम तन सुन्दर सोहायो चारु चन्दन ते,
 बेनी कवि कहै अनुराग सरसाइ कै।
 मंद मुसकाइ मुखचंद दरसाइ हरि,
 कौन को न लेत मन बासुरी बजाइ कै ॥१६॥”

पीतपट से सुशोभित, हरि की लटक भरी चाल को कवि ने सफलतापूर्वक प्रदर्शित किया है तथा मंद मुसकान ने उसमें प्राण-प्रतिष्ठा की है। अंग संचालन की सक्रियता ने दृश्य को अभिनयात्मक भी बना दिया है।

बेनी प्रवीन जी ने सारी मोहिनी, मुख-माधुरी और बड़े बड़े लोचनों में ही केन्द्रित कर दी है। तंत्र-मंत्र के समान यह माधुरी बलात् चित्त को चुराती है। इस “चलाकी के जोर” के आगे किसी का जोर नहीं चलता। नेत्रों की भंगिमा का सजीव चित्र खींचने में कवि को पर्याप्त सफलता मिली है। कृष्ण की सारी श्रीडा-प्रियता नेत्रों की चंचलता में केन्द्रित हो उठी है।

“आनि कडो यहि गैल भटू महि मंडल में अलवेलो न और है।
 देखत रीझि रही सिगरी मुख माधुरी को जु कछु नहीं छोड़ है।
 बेनी प्रवीन बड़े बड़े लोचन बांकी चितौनि चलाकी को जोर है।
 सांची कहै ब्रज की जुवती यह नन्द सडैतो बड़ो चित चोर है ॥२०३॥”^२
 वास्तव में इस जबरदस्ती के आगे ब्रज युवतियों का शिकायत करना स्वाभाविक ही है, परन्तु कठिनाई तो यह है कि यह ‘जबरदस्ती’ भी स्वाभाविक

१. टिकयित-राय-प्रकाश, (ह० नि०)

२. नवरस-तरंग, बेनी प्रवीन

है ! ब्रज-युवतियों की तो बात ही क्या है, स्वयं रति को अपने प्रिय मनो-भव की प्रतीति होने लगती है । कृष्णनायक के भुवनमोहन सौन्दर्य को देखकर उसे वही आनन्द अनुभव होता है जो स्वयं मनसिज को देखकर होता और संयोग से आज तो नटराज कृष्ण ने मदन-मोहन रूप भी धारण किया है । मकराकृति कुण्डलों ने उन्हें प्रत्यक्ष मकरध्वज का स्वरूप प्रदान कर दिया है । पुष्पशर धारण करके उन्होंने पंचबाण के नाम को सार्थक कर दिया है । सौन्दर्य तो उनकी अपनी सम्पत्ति ही है । फिर वे रति को सुखदायक क्यों न हों और रमणी-समूह की विवेक बुद्धि क्यों न भ्रमित कर दें । वास्तव में दास जी ने अपने नायक को बड़ा ही अद्भुत और मनोरम स्वरूप प्रदान किया है :

“है रति को सुखदायक मोहन यों मकराकृति कुंडल सार्ज ।
चित्रित फूलन को धनुवान तन्वी गुन भौर की भ्राति को धार्ज ।
मुध्र मुखपति में गतौ एक विवेक हनै तिय सैन समाज ।
दास जू आजू बने ब्रज में ब्रजराज सदेह अदेह विराज ॥१६॥”^१

नायक का उपर्युक्त सौन्दर्यवर्णन आलम्बन रूप में ही है, यह तो स्पष्ट ही है । उद्दीपन के माध्यम से नायक का सौन्दर्य परोक्षतः वर्णित हुआ है जहाँ पर अप्रस्तुत-विधान को प्रत्यक्षतः ग्रहण किया गया है । ऐसे स्थलों पर किसी प्रसिद्ध उद्दीपन का मानवीकरण किया गया है और आलम्बन के समान ही उसके रूप-सौन्दर्य तथा व्यापक प्रभाव का वर्णन किया गया है । ऋतुराज वसन्त ने इसी प्रकार नायक का स्थान ग्रहण किया है । उसका प्रभुत्व, उसकी दानशीलता, उसकी अनेक पत्नियों के प्रति अनुकूलता और कामदेव का प्रधान सहायक होना, ऐसे गुण हैं जो उसके नायकत्व की उपयुक्तता प्रमाणित करते हैं । महाराज “द्विजदेव” ने अपने ‘वसन्तराज’ में राजाओं के समस्त लक्षण सन्निहित कर दिए हैं, इसमें सन्देह नहीं । उसके पधारने पर सम्पूर्ण प्रजा सुखी होगी, इस तथ्य में किसको सन्देह हो सकता है ?

‘सौंघे समीरन को सरदार मलिन्दन को मनसा फलदायक ।

किशुक जालन को कलपद्रुम मानिनी बालन हूं को मनायक ।”

कन्त अनन्त अनन्तकलीन को दीनन के मन को सुखदायक ।

सांचो मनोभव राज को साज सु आवत आज इतै ऋतुनायक ॥७॥”^२

शृंगार के अतिरिक्त धीरे अथवा अन्य रसों में नायक का रूप-वर्णन इतना

१. काव्यनिर्णय, दास, पृ० ९१

२. शृं० ल०, द्विजदेव

प्रमुख नहीं है। भावपक्ष में रसों के अन्तर्गत हमने कुछ ऐसे उदाहरण प्रस्तुत किए हैं जिनमें नायक के शौर्य, दानवीरता, दयावीरता तथा धर्मवीरता का परिचय मिलता है। कल्पना के आधार पर उक्त चित्रणों में स्वभाव का वर्णन ही प्रमुख रहता है, रूप-सौन्दर्य प्रधानता में नहीं आता। महाराज टिकैतराय के नायकत्व का उदाहरण पर्याप्त होगा :

“गुन गन भीर हित गुरसरि नीर मनि,
मुक्ता अनेक धरे सोभा सदा सरसाय ।
छिति पर छमाधर असरन सरन हैं,
वाहिनी को पति ऐसो दूसरो न दरसाय ।
नई नई मौज बेला बेना पर देखियत,
बेनी कवि जगत में जीवन अपार पाय ।
लाज के जहाज नैन बोलत मुघा से बैन,
सागर समान महाराज सी टिकैतराय ॥११॥”^१

नायिका के सौन्दर्य का वर्णन केवल व्यापक ही नहीं बरन् अनेकरूपता लिए हुए भी है। कवियों की सम्पूर्ण कलात्मकता नारी के अंगों का चित्रण करने में व्यय हुई और आलम्बन-रूप में उसके नखशिख का सांगोपांग चित्रण कवियों के द्वारा किया गया। नायिका-भेद का व्यापक विस्तार इस तथ्य का साक्षी है कि नारी-सौन्दर्य के ऊपर कवियों की बहुत सूक्ष्म दृष्टि पड़ी थी। उनके एक-एक अंग के विकास तथा संचालन का उन्होंने गहरा अध्ययन ही नहीं किया था बरन् परिस्थितियों के अनुसार उनका वर्गीकरण भी कर लिया था। जीवन के विभिन्न क्षेत्रों में नारी का मनोवैज्ञानिक निरीक्षण भी इन कवियों द्वारा सफलता के साथ हुआ था जिसके फलस्वरूप संयोगिनी तथा वियोगिनी नायिकाओं की मनःस्थिति का विस्तृत वर्णन किया गया। हावों के चित्रण द्वारा उसके सौन्दर्य में नाटकीयता का समावेश हुआ। सात्विक भावों ने उसके स्वाभाविक सौन्दर्य को अलंकृत किया। संक्षेपतः यह कहा जा सकता है कि प्रस्तुत कवियों के लिए नारी-सौन्दर्य, प्रेम और कला का आदेश था जिसके प्रति उनकी पूर्ण आस्था उनके काव्य से व्यक्त होती है। कल्पना-प्रसूत ऐसे ही नारी-सौन्दर्य के चित्रों पर एक दृष्टि हम यहाँ पर डालेंगे।

कुलबधू का बड़ा ही सरल तथा स्वाभाविक चित्र बेनी प्रवीण जी ने खींचा है :

“पर दीप दुख जाके प्रीति रीति नाह पर,
 श्रवन अलभ सदा बोलिबो निपट मंडु ।
 पति प्रेम नेम जैसे गहत बखील हेम,
 गुरु जन सेवा सो प्रवीन बेनी मेवा कंडु ।
 परम पुनीत कुल रीति नीति हित चित,
 करम नेवारन नदी को जल छल छंडु ।
 पग दीबी पौरि पद्मगन पै परत,
 पर दीप पर भौन पर पीव चौधि को सो चडु ।”^१

मौलिक उपमानों की कल्पना द्वारा कवि ने स्वकीया के स्वभाव का बड़ा ही सजीव चित्रण किया है। पतिप्रेम को उसने मूम के घन के समान ग्रहण कर रक्खा है। गुरु-जन-सेवा ही उसके लिए मेवा-कंद है, छल-छद्म कर्मनाशा नदी के जल के समान है जिसे कोई भी स्पर्श करना नहीं चाहता और मर्यादा और लज्जा ऐसी है कि द्वार की देहरी पर पैर रखना भी उसे ऐसा प्रतीत होता है मानो वह सर्प पर पड़ गया हो। पर-पीव, पर-भौन की ओर वह वैसे ही नहीं देखती जैसे भाद्र की चतुर्थी को स्त्रिया चन्द्र की ओर नहीं देखती, क्योंकि वह कलंक का कारण होता है। भारतीय आदर्श का बड़ा मर्यादित चित्र कवि ने उपस्थित किया है। किसी भी भारतीय सद्गृहस्थ को उक्त गुणों से युक्त पत्नी पर गर्व हो सकता है और सपत्नियों को उसके प्रति ईर्ष्या भी स्वाभाविक ही है। वरन् यों कहना भी उचित है कि यदि उसके सद्गुण सपत्नियों को विष तुल्य लगते हैं तो यह उसकी महत्ता का ही प्रमाण है। उसने अपने इन गुणों द्वारा पति के हृदय पर सम्पूर्ण अधिकार प्राप्त करके सपत्नियों को पति-प्रेम से सम्पूर्णतः वंचित कर रक्खा है, फिर वे उसे 'हलाहल सोती' क्यों न कहें? दास जी ने तो इस कटुतापूर्ण उद्गार को भी नायिका के लिए उसकी सर्वगुण-सम्पत्ता का प्रमाणपत्र माना है। देखिए :

“प्रीतम प्रीति मई उनमानै परोसिनी जानै सुनीतिहि सों ठई ।
 लाज सनी है बड़ी निमनी बर नारिन मैं सिरताज गनी गई ।
 राधिका को ब्रज की जुवती कहै माही सोहाग समूह दई दई ।
 सोती हलाहल सोती कहैं औ सखी कहैं सुन्दरि सोल सुधा मई ॥”^२
 क्षीर-तरंग की प्रभा के समान आभामयी इस शुक्लाभिसारिका को देखिए

१. न० तं०, पृष्ठ ४

२. शृ० नि० (ह० लि०)

जिसके चारों ओर आनन्द छटा की ऐसी किरणें विकीर्ण हो रही हैं जिन्होंने उसके शरीर की छाया को भी छिपा दिया है। सम्पूर्ण भूमंडल को दुग्ध-घवल शोभा प्रदान करने वाली, कार्तिक की ज्योत्स्नामयी रजनी में क्षीरधि की तरंग सी उमड़ती हुई इस नायिका की कल्पना बड़ी ही अलौकिक है। क्षीर-सिन्धु से उत्पन्न कमला के अस्तित्व के समान उसकी स्थिति अलग लक्षित ही नहीं होती, केवल 'भ्रमर भीर' ही उस पद्मिनी का पीछा नहीं छोड़ती और इसी से उसकी उपस्थिति का पता कवि को चल जाता है।

“सिखनख फूलनि कै भूपन विभूपित कै,
वाधि लीन्ही बलया विगत कीन्ही बजनी।
तापर संवारे सेत अम्बर को ढम्बर, सिधारी
श्याम सन्निधि निहारी काहू न जनी।
क्षीर के तरंग की प्रभा को गहि लीनी तिय,
कीन्ही क्षीर सिन्धु छिति कार्तिक की रजनी।
आनद छटा सों तन छांह हू छपाये जाति,
भीरन की भीर सग लाये जाति सजनी।”^१

अप्रस्तुत-विधान की दृष्टि से, प्राची-बाला ने प्रातःकालीन आकाश के मिस जो अनेक वर्ण का वस्त्र धारण किया है उसकी कल्पना करके कवि ने कलात्मक सौन्दर्य-प्रियता का अच्छा परिचय दिया है। प्रभातकालीन अरुणिमा, स्वल्प अंधकार तथा यत्र-तत्र नक्षत्रों की जगमगाहट ऐसा आभास देती है मानों प्राची नायिका ने धूप-छांह की सितारों जड़ी साड़ी पहन रखी हो :

“अल्प अरुन छवि अलपतम अल्प नपत दुति जाल।

लियो विविध रंग नभ वसन जनु प्राची वर बाल ॥२७०॥”^२

उक्त उदाहरण यद्यपि परंपरागत नारी-सौंदर्य-चित्रण की ही पुनरावृत्ति करते हैं, तथापि यह स्पष्ट है कि कवियों की कल्पना इन छन्दों में पुनः अपनी मौलिकता तथा उदारता का परिचय पर्याप्त मात्रा में देती है। केवल प्रचलित उपमानों पर ही उनकी दृष्टि केन्द्रित नहीं थी। प्रायः वे नवीन तथा कलापूर्ण कल्पनाओं की उद्भावना करते थे जिनकी सहायता से श्रेष्ठ चित्रणों की सृष्टि होती थी। परम्परागत उपमानों का उपयोग तो प्रचुर मात्रा में उपलब्ध है ही। एक उदाहरण पर्याप्त होगा :

१. का० नि०, पृष्ठ १३२

२. भूपति सतसई, पृष्ठ २२

“अमल कमल पग लटक मटक चालु,
 अंग अंग अनुपम रंग रंग के निचोल ।
 नाभि लोट रोम राजी राजित प्रवीन बेनी,
 बहियां बिसाल कंठमाल कीन्ही ज्यों अमोल ।
 कुन्द कांति दन्त पांति अधर बंधूक भांति,
 भूलत न एक पल मधुर मृदुल बोल ।
 लांबी लट लंक छीन कुच पीन नैन मीन,
 मुख चन्द हास मन्द कोमल कपोल गोल ॥”

दृश्य चित्रण : नायक-नायिका के रूप-चित्रण के उपरान्त अब हम कल्पना-प्रसूत दृश्यों पर दृष्टिपात करेंगे । केलिक्रीड़ा, लीला-विलास से ओतप्रोत जीवन का चित्रण करते हुए कवि-वर्ग ने दैनिक जीवन में घटित होने वाली प्रचुर घटनाओं की कल्पना की है । नायक-नायिकाओं के विविध क्रियाकलाप, प्रिय से सयोग अथवा वियोग की परिस्थिति में नाना प्रकार के व्यवहार, मिलन दशा में अनेक प्रकार की सरस क्रीडाएँ, गृहकार्य, गो-दोहन, दधि-विक्रय, जल भरना, आदि न जाने कितनी परिस्थितियाँ हैं जिनके आश्रय से प्रेम-क्रीड़ा के दृश्य घटित होते रहते हैं । परकीय-प्रेम में इन घटनाओं की सरसता बढ़ जाती है क्योंकि उनमें वाक्चातुरी और क्रियाचातुरी के कारण दृश्य विशेष कलात्मक हो उठते हैं । हावों के द्वारा संयोग-पक्ष में बड़े सुन्दर दृश्यों की सृष्टि होती है । नाना प्रकार की मनोरम भावभंगी, आकर्षक वेशभूषा इन दृश्यों को सजीव बना देती है । संचारी भाव भी अनेक स्थलों पर नाटकीय दृश्य उपस्थित करते हैं । वियोग-पक्ष में स्वप्नदर्शन, छायादर्शन, मान तथा वियोग की दशाओं द्वारा सुन्दर दृश्य चित्रित होते हैं । स्मृति जैसी दशा में कवि की कल्पना प्रयाप्त ऊँची उड़ान भरी है । तात्पर्य यह है कि प्रस्तुत कवियों के माधुर्य-सौन्दर्य काओ की सम्पूर्ण विलासमयी सक्रियता, घटनात्मक रूप में हमारे सामने प्रस्तुत होती है ।

शृंगारेतर दृश्य भी बड़े आकर्षक रूप से यत्र-तत्र दृश्य-चित्रण में प्रस्तुत हैं । महाभारत अथवा रामायण के छोटे-छोटे प्रसंगों का चित्रण ही यहाँ प्रस्तुत किया गया है । शिव-मंगा सम्बन्धी प्रसंग भी चित्रित किए गए हैं जो कि अत्यन्त पूर्ण चित्र भी उपलब्ध होते हैं । ये छोटी-छोटी घटनाएँ, सुन्दर वेशभूषा में कलात्मक सौन्दर्य धारण करके हमें मुग्ध करती हैं ।

उक्त दृश्यों का चित्रण अप्रस्तुत-विधान की सहायता से भी करता है और उनके द्वारा मानव-मन की व्यापकता का अच्छा परिचय प्राप्त होता है। प्रकृति के मनोरम दृश्यों पर मानवीय भावुकता का आरोप करके कवि अपने काव्य-क्षेत्र की व्यापक सीमा का आभास दे देता है। वास्तव में मुक्तक काव्य का यह अंश कला के अभिनयात्मक सौन्दर्य का उत्तम उदाहरण है।

गोपिकाओं के प्रति कृष्ण की ढिठाई पराकाष्ठा को पहुंच गई है। कभी घर में घुस जाना, दीवार फलाग कर भाग सडे होना, बन में जा छिपना और गोपिकाओं का यशोदा को उलाहना देना, कृष्ण की ढिठाइयों का वर्णन करते हुए, ब्रजमंडल छोड़कर चले जाने की घमकी देना इत्यादि घटनाओं का सच्चा चित्र बेनी प्रवीनजी ने प्रस्तुत किया है। गोपियां कठोर शब्दों में यशोमति से शिकायत करती हैं और साथ ही अपने प्रति किये गए अनाचार का वर्णन करती हैं। 'तोरिगो हार, मरोरिगो बाही' कथन से उनकी असहाय तथा दयनीय दशा का निर्देश होता है :

“पैठि पर्यो पत मांह फलगि गो, कौन कहो पकरं परछाही।

देखत ही हरि बेनी प्रवीन गयो भजि सो बन कुजन माही।

तू मुत की सुनिहै न जसोमति, हो ब्रज में बसिही अब नाही।

फोरिगो माठ, ढिढोरि गो मन्दिर, तोरिगो हार मरोरि गो बाही ॥३६४॥”^१

परन्तु सब गोपिया इतनी सहनशील नहीं हैं। रोज-रोज की यह “घाल समेटा” कहा तक सहे ? मार्ग में कृष्ण ने जो उनमें से एक की चूनरी पकड़, उसे रोकने का प्रयत्न किया, सो उसने भी तुरत पलटकर उनका पटुका पकड़ लिया। कृष्ण को इस ढिठाई पर आश्चर्य हुआ और उन्होंने उसका हार झपटकर उसे भयभीत करने का प्रयत्न किया, परन्तु उधर से भी तुरंत प्रत्युत्तर मिला। गोपिका ने चट से बनमाला पर हाथ डाल दिया। अब तो इस लपट-झपट से काम नहीं चलता, यह देखकर कृष्ण ने डाट-फटकार का सहारा लिया, परन्तु उधर कौन दबने वाला था ? कृष्ण ने जो पूछा, तू किसकी बेटी है, तो उत्तर मिला तू किसका बेटा है ? तात्पर्य यह कि यदि तू मुझे अकिंचन समझता है तो मैं तुझे कुछ नहीं समझती !!

चूनरी का सिरा पकड़ने की मृदुल भावना का जाकर किस कठोरता में अन्त हुआ ! ठीक ही है, नित्य के “घाल-समेटा” का यही परिणाम अपेक्षित ही था। सम्पूर्ण घटना का विकास कवि ने बड़े ही स्वाभाविक रूप में किया है।

अन्तिम चरण के उत्तर-प्रत्युत्तर में अमर्ष की भावना पूर्णतः लक्षित होती है :

“मेरी गंही उन घूनरी मोहन, मैं हूँ गह्यो उनको तब फेंटा ।

मेंरो गंह्यो उन हार शपेटि कै, मैं हूँ गह्यो बनमाल शपेटा ।

आज लौ बेनी प्रबीन सही जे भई सखिमान में घाल समेटा ।

मो सो कह्यो अरी कौन की बेटी है, मैं हूँ कह्यो तू है कौन को बेटा ॥३६५॥”^१

और इस छीन-शपट के बीच एक दूसरा दृश्य भी है । इस रूपगविता को देखिए जिसे अपनी सौन्दर्य-शक्ति पर पूरा विश्वास था । वह तो सम्पूर्ण शृंगार से सज कर अपनी कटाक्ष-कला का प्रयोग करके, कृष्ण पर ठगौरी डालने चली थी ! दधि बेचने के बहाने वह अपनी शक्ति की परीक्षा भी करना चाहती थी । परन्तु कैसी निष्फलता ! उसके अस्त्र तो मनमोहन की छवि के सम्मुख कुण्ठित हो गए !! वह तो स्वयं उसके सम्मुख मोह मुग्ध हो रही ! “चितवन” का प्रयोग करने का अवसर ही न मिला, कटाक्ष-कुशल कृष्ण ने पहले ही उसे अपने नयन-शरो से घायल कर दिया । वह तो स्वयं ठगी सी, बिकी सी रह गई !! सहृदय कवि ने बड़ा ही नयनाभिराम दृश्य कल्पित किया है :

“जिहि मोहिबे काज सिगार सज्यो तिहि देखत मोह मे आय गई ।

न चितौनि चलाय सकी उनहीं के चितौनि के घाय अघाय गई ।

बूपभान लली की दसा सुनो दासजू, देत ठगौरी ठगाइ गई ।

बरसाने गई दधि बेचन कों तहें आपु ही आपु विकाय गई ॥”^२

दधि के साथ स्वयं विककर गोपिका ने अपनी पूर्ण-पराजय स्वीकार कर ली ।

इस मोहनी शक्ति की साधिका वंशी की ध्वनि का प्रभाव थोड़ा नहीं है । चेतन जगत की तो बात ही क्या, जड़ पदार्थ भी उसके प्रभाव से प्रभावित हो जाते हैं । गो, बत्स उसे सुनकर खाना-पीना भूल जाते हैं, गौवें तृण नहीं छूतीं, बछड़े दुग्धपान नहीं करते, परन्तु इतना ही नहीं, मुरली-माधुरी के मुग्धकर स्वर से प्रभावित हो कृष्ण-प्रिया श्यामांगिनी यमुना का जल भी जड़वत्-स्थिर हो जाता है, कुछ क्षणों के लिए उसकी गति भी अवरुद्ध हो जाती है !! कितनी मादक है उस स्वर-लेहरी की मधुरिमा :

“गैया तनु छीवै नही बेछरौ छुवै न छीर ।

सुनत बांमुरी धमि रही जेमुना हूँ को नीर ॥१६४॥”^३

१. न० त०, पृ० ५२

२. का० नि०, पृ० १२५

३. भू० स०, पृ० १४

आपने किसी बुरी हुई मशाल को अचानक प्रज्वलित हो उठते देखा होगा; कितनी प्रभा फैल उठती है अचानक चारों ओर ! दर्शकों के नेत्र एक बार ही चकाचौंध हो उठते हैं । सारा वातावरण उसकी रक्तिम आभा में अरुण हो उठता है ! प्रकाश-पुञ्ज को घूघट की आड़ में छिपाए हुए मशाल सी इस नायिका की सौन्दर्य-प्रभा को विकीर्ण होते हुए, कवि-कल्पना के नेत्रों से देखिए । होली के वातावरण में घूघट का आवरण हटाते ही सौन्दर्य-प्रभा छिटकती है, गुलाल की मूठ चलाते ही प्रकाश की अरुणिमा चारों ओर बिखर जाती है । तन्वंगी नायिका अवश्य ही मशाल सी लौकती है । भूपति जी के शब्दों में यह कल्पना सुखद है :

“घूघट टारि चलावती, तिय हरि ताकि गुलाल ।

बुझी रही मानो बरी, एकै बार मसाल ॥४७२॥”^१

सौकुमार्य का एक दृश्य रसलीन के शब्दों की सहायता से और कल्पित कर लीजिए । लज्जावती मुग्धा नायिका प्रियतम की ओर से मुख फेरकर बैठ गई है । प्रयत्न करने पर भी वह प्रियोन्मुख नहीं होती । प्रियतम अपनी स्नेहसिक्त, रस-स्निग्ध दृष्टि द्वारा उसकी सौन्दर्य-मुग्धा का आस्वाद चाहता है, परन्तु सुकुमारी नायिका क्या इस कोमल दृष्टि का भार भी वहन कर सकेगी ? सम्भवतः नहीं; उस कोमल दृष्टि के कठोर आघात को बचाने के लिए ही तो वह मुंह फेरकर बैठी है । रसलीन जी साक्षी हैं :

“नवला मुरि चैठनि चित्तै, यह मन होत विचार ।

कोमल मुख सहि ना सकति, पिय चितवनि को भार ॥८९॥”^२

कितनी सहृदय कल्पना है और साथ ही कितनी ऊँची ! अतिशयोक्ति होते हुए भी सीमा का उल्लंघन नहीं है । सौकुमार्य की सहज स्वाभाविकता नेत्रों के सम्मुख प्रत्यक्ष हो जाती है । इस प्रकार के शृंगार-सम्बन्धी मनोरम चित्रों से अवध के कवियों का काव्य परिपूर्ण है ।

पौराणिक प्रसंगों में रामायण सम्बन्धी चित्र अधिक मिलते हैं । समुद्र-लघन का एक दृश्य दासजी ने इस प्रकार चित्रित किया है :

“तेरे योग काम यह राम के सनेही, जामवन्त

कह्यो औधिहू को दौस दस हूँ रह्यो ।

एतो बात अधिक मुने ते हनुमंत, गिरि

मुन्दर ते कूदि के सुबेल पर हूँ रह्यो ।

१. भूपति सतसई, पृ० ३८

२. रस प्रबोध, पृ० ८

“दास” अति गति की चपलता कहां लों कहौ,
 भालु कपि कंटक अचम्भा जकि ज्वं रह्यौ ।
 एक छिन बार-पार लागी पारावार के,
 गगन मध्य कंचन धनुष ऐसो वै रह्यौ ॥१३॥”^१

जामवन्त-हनुमान-संवाद के द्वारा कवि ने तत्कालीन घटना का चमत्कारपूर्ण चित्र प्रस्तुत किया है। गति की चपलता इस आश्चर्यमयी घटना को चमत्कार प्रदान करती है। भालु-कपि का कटक, स्तम्भित होकर इस दृश्य को देख रहा है और “स्वर्ण-शैलाभ-देह” वाले हनुमान, आकाश-मार्ग से उड़ते हुए, एक धनुषाकार स्वर्ण-रेखा जो बना रहे है, उसने सारे चित्र को अपनी शुभ्र आभा से जगमगा दिया है। तुलसी ने यदि हनुमान के आकाश गमन को “प्रतच्छ परब्वत लीक” के समान लसित देखा था तो दास ने उस रेखा पर स्वर्णाभा चढ़ा दी।

दूसरा दृश्य कंस के भयातुर होने का है। कृष्ण के आने का समाचार सुनते ही उसकी सारी चतुराई भूल जाती है। द्वार पर कुवलयपीड़ जैसे प्रबल ब्याल (हाथी) तथा वीर सेनापतियों के खड़े रहने पर भी, मारे भय के वह अन्तःपुर की ओर भागा जा रहा है और वहां भी डरता, कांपता किसी प्रकार, किसी कोने में सिकुड़कर छिप जाना चाहता है :

“आयो सुनि कान्ह भूल्यो सकल हुंस्यार पन,
 स्यार पन कंस को न कहत सिरातु है ।
 ब्यालवर पूर औ चमूप द्वार ठाढ़े तक,
 भभरि भगाय गए भीतर ही जातु है ।
 दास ऐसी डर डरी मति है तहांऊ ताकी,
 भरभरी लागी मन थरथरी गातु है ।
 खर हूं के खरकत धकधकी धरकत भौन,
 कौन सकुरत सरकतु जात है ॥३६॥”^२

कवि ने किसी डरपोक व्यक्ति के क्रियाकलाप का सूक्ष्म वर्णन बड़ी सफलता के साथ किया है। “डरडरी, भरभरी, थरथरी, धकधकी” जैसे शब्दों के द्वारा धातावरण उत्पन्न करने का पूरा प्रयत्न किया गया है। वस्तुतः पौराणिक कथा-प्रसंग के सजीव चित्रण, चमत्कार को ही प्रधानता देकर किए गए हैं और

१. का० नि०, पृ० १००

२. का० नि०, पृ० ३२

जिस प्रकार हम नाटक के अद्भुत दृश्य देखकर प्रभावित होते हैं उसी प्रकार इस काव्य में अंकित कल्पना से भी प्रभावित होते हैं ।

एक स्वाभाविक दृश्य बरसाती मार्ग का देख लीजिए । प्राचीन लखनऊ का फोटोग्राफ है । आजकल की परिस्थिति में यह कल्पना बहुत कुछ प्रत्यक्षतः दृष्टिगत हो सकती है :

“झीला के परत शीलें गली गली भरें और ऊपर पनारन के झरना झरत है ।
हाथिन के हलके, तुरंग बड़े बल के, शुनुर, खर-खच्चर बिलोकि बिडरत हैं ।
आगे भीर भारी पीछे पुलिस पुकारी, लोग तरकस कैसे तीर टारे ना टरत है ।
सकटे सकट रथ अटके अनेक जहां लपटे दिवालन में रपटे परत हैं ॥२८॥”^१

वास्तव में कवि की कल्पना बड़ी ही सजीव है । एक ‘झीला’, साधारण बौद्धार पड़ते ही गलियों में झीलें भर गई है; उन गलियों की क्या दशा होगी, अनुमान किया जा सकता है । सारे के सारे रास्ता चलने वाले, धर्म-संकट में से पड़े, विचार कर रहे हैं कि आगे वधें या पीछे फिर जायं !! उधर पुलिस वाला भीड़ बढ़ते देख ललकार रहा है । लोग किसी प्रकार दीवार का सहारा लेकर आगे बढ़ते हैं, रपटे पड़ रहे हैं, बड़ी दुर्दशा है ।

इस प्रकार के स्वाभाविक हास्यपूर्ण दृश्यों का चित्रण हमारे प्रस्तुत कवियों में अधिक उपलब्ध नहीं है ।

आगे हम अप्रस्तुत-विधान की सहायता से कविवर द्विजदेव द्वारा चित्रित वसन्तागम के सुन्दर दृश्यों पर दृष्टिपात करके इस प्रसंग को समाप्त करेंगे ।

परम प्रतापी महाराज वसन्त का आगमन सुनकर सम्पूर्ण वनस्थली आनन्द-मग्न है । लोकप्रिय शासक की छत्रछाया में प्रजा धन-धान्यपूर्ण है, सम्पूर्ण वृक्षराजि पुष्प-पल्लव से सम्पन्न है । सारी सम्पत्ति सुलभ है । ऐसी दशा में महाराज ऋतुराज के आगमन का संवाद पाकर यदि श्रद्धालु प्रजा उनका स्वागत करने का यथासाध्य प्रयत्न कर रही है तो इसमें आश्चर्य ही क्या ? दर्शन के लिए उत्भुक प्रजावर्ग जिस प्रकार इधर-उधर डोलते हुए स्वागत-प्रबन्ध का निरीक्षण करते हैं उसी प्रकार ‘फूले-फूले’ वृक्ष आनन्दपूर्वक डोल रहे हैं । कुछ नत-मस्तक होकर मानों प्रणाम करते हैं । कुछ मकरन्द बिखरते हुए मानो आनदाश्रु-वर्षण कर रहे हों और कुछ कर-‘पल्लव’ जोड़कर-मानो ऋतुराज को उनकी असीम प्रजावत्सलता के लिए आशीर्वाद दे रहे हों !! वास्तव में यह चित्र किसी महाराज की लेखनी द्वारा ही प्रमूत शलकता है :

“डोलि रहे बिचले तह एकै सु एकै रहे हैं नवाद कै शीतहि ।

‘ल्यों द्विजदेव’ मन्द के ग्यात्र सों एकै अनंद के आंसु बरीतहि ।

बोन बहे उनना तिनकी जे सहेई सबे बिधि सम्पति दोसहि ।

तँचई हूँ अनुराग भरे कर पल्लव जोरि कै एकै असीतहि ॥२९॥”^१

इस प्रतीक्षा के बाद अन्न महाराज का प्रत्यक्ष आगमन भी देखिए : कम्पारै
मानन्द प्रकट करती हुई सीतों की यर्षा करती है, नर्तकियों ने स्पल-स्पल पर
नृत्य का आयोजन किया है। चारण-बृन्द यशगान कर रहे हैं और ब्राह्मण
तथा देवता दीर्घायु होने का आशीर्वाद देते हुए पुष्प-यर्षा कर रहे हैं।

“मिलि माधवी आदिक फूल के ध्यात्र विनोद सवा बरसायो करै ।

रचि नाच, लतागन तानि बितान सबे बिधि चित्त पुरायो करै ।

द्विजदेव जू देखि अनोखी प्रभा अलि चारन कीरति गायो करै ।

चिरजीवो बसन्त रुदा द्विजदेव प्रसूगन की क्षरि सायो करै ॥२७॥”^२

कुमारिकाओं के लिए माधवी लताओ का साम्य बड़ा ही उपयुक्त हुआ है और
कवि ने अपने उपनाम का सार्थक प्रयोग यही सफलता के साथ किया है।
समासोक्ति की सहायता से कवि ने सम्पूर्ण राजवैभय का सजीव चित्र, प्राकृतिक
उपमानों से उपस्थित किया है। इस प्रकार के प्रकृति-आधार पर किए गए
सफल चित्रण, द्विजदेव जैसे सहृदय कवियों के काव्य में ही उपलब्ध है, अन्य
कवियों ने प्रकृति-सम्बन्धी इतने मनोरम चित्रण नहीं किए हैं।

संक्षेपतः यह कहा जा सकता है कि कल्पना के आधार पर किए गए उक्त
सम्पूर्ण, रूप अथवा दृश्य चित्र, अवयव के कवियों की सौन्दर्योपासक-वृत्ति को
व्यक्त करते हैं। मुकुमारता, नाटकीयता, उदारता और प्रकृति-प्रियता के ऊपर
इन कवियों ने कल्पना का जो रंग सड़ाया है, उसने प्रत्येक चित्र की रेशाओं में
प्राणों का स्पन्दन उत्पन्न कर दिया है। ये चित्र, जीवन के प्रत्येक पक्ष के साथ
हमारी रागात्मक-वृत्ति को संयोजित करते हैं। इनमें नैराश्य-रोदन नहीं है,
असफल प्रेम द्वारा उत्पन्न, ससार के प्रति विरक्ति भी नहीं है। इनमें जीमन की
स्फूर्ति तथा प्राणों का संगीत अपनी सम्पूर्ण गाढ़कता के साथ विद्यमान है।
वास्तव में ये चित्र विष्व की चित्रशाला के अमर आभरण हैं।

अलंकार : कल्पना के बाद हम अलंकार पर दृष्टिपात करेंगे। अलंकार
कलात्मक सौन्दर्य-साधना का दूसरा उपकरण है। यदि “कल्पना गान्तिक निधो

१. शृ० ल०, पृ० १२

२. शृ० ल०, पृ० १३

की परम्परा है”^१ तो “अलंकार यथार्थ में वर्णन करने की शैली है, वर्णन व विषय नहीं”,^२ अतः कल्पना और अलंकार में अन्तर्गत और बाह्य का विभेद है वास्तव में जिस प्रकार भाषा द्वारा भाव प्रकाशित होते हैं उसी प्रकार अलंकार विभिन्न भाव-लहरियों को अनुरञ्जित करते हैं। कवि अपने वर्ण्य-विषय को केवल पाठकों के सम्मुख उपस्थित ही नहीं करना चाहता, वरन् एक आकर्षक तथा सुस्पष्ट रूप में व्यक्त करना चाहता है। फलतः उसे अनेक ऐसे सुन्दर तथा लोकप्रिय पदार्थों की सहायता ग्रहण करनी पड़ती है जिनसे संतुलित करके वह अपने वर्ण्य को मूर्तिमान् कर सके। अतएव प्रत्येक काव्यकार के लिए इस प्रकार की तुलना-शैली आवश्यक हो जाती है। कुछ तो अपने कथन को सुस्पष्ट बनाने के लिए और कुछ उसे रमणीयता प्रदान करने के लिए, कवि अनेक ऐसे लोक-प्रचलित उपमान उपस्थित करता है जो पाठकों द्वारा सरलतापूर्वक ग्राह्य होते हैं और इस प्रकार उसे अपने उद्देश्य की पूर्ति में सुगमता मिलती ही है साथ ही उसके वर्णनों में सुन्दरता का भी समावेश हो जाता है।

उन कलाकारों की बात हम अभी नहीं कह रहे हैं जो इस प्रकार के संतुलन को ही काव्य की रचना का उद्देश्य समझते हैं; उनके लिए तो अलंकरण साधन नहीं, वरन् साध्य है। अतः उसमें सौन्दर्य-साधना का प्रश्न ही नहीं उठता वहां तो केवल सौन्दर्य-साधना के निर्जीव उपकरण मात्र ही दृष्टिगत होते हैं। हम यहां पर केवल उन्हीं कवियों की बात कह रहे हैं जो अपने सहृदयता-पूर्ण काव्य की सौन्दर्य वृद्धि के लिए उसमें यत्र-तत्र कुछ सुन्दर आभरण भी सुशोभित कर देते हैं। अथवा कम से कम इतना तो स्पष्ट देखा जा सकता है कि उन्होंने अलंकारों का उपयोग केवल उन्हें साधन मान करके ही किया है अर्थात् अलंकार-प्रयोग उनकी दृष्टि में केवल सौन्दर्य-साधना का उपकरण मात्र है, अन्तिम लक्ष्य नहीं। ऐसे कवियों का काव्य, सम्पूर्ण साहित्य-धारा में पर्याप्त मात्रा में उपलब्ध हो सकता है। इस काव्य में स्वाभाविक रमणीयता दृष्टिगत होती है और इसी में अलंकार-प्रयोग सार्थक है।

हमारे प्रस्तुत दो सौ वर्षों के बीच सम्पूर्ण हिन्दी कवियों में अलंकार की प्रवृत्ति ही प्रधान रही। इसी प्रवृत्ति को लक्ष्य करके मिश्रबंधुओं ने प्रस्तुत काल को अलङ्कृत-काल का नाम प्रदान किया था।^३ परम्परागत लक्षण-लक्ष्य ग्रंथ

१. समालोचना-तत्व, पृ० १२०

२. हि० शब्दसागर, पृ० १६६

३. हि० सा० का इति०, पृ १८७

निर्माण के मार्ग को ग्रहण करके, अनेक कवियों ने इस युग में केवल रीति का निर्वाह मात्र किया है। अवध के कवियों में भी सुखदेव, दास और बेनी भट्ट जैसे कवियों ने अलंकार-परम्परा का यथावत् पालन किया है। फिर भी कितने ही कवि, हृदय की मुक्त रसानुभूति से प्रेरित होकर, ऐसे सत्काव्य की रचना करते रहे जिसमें अलंकार अपने रमणीय तथा सौन्दर्यसाधक स्वरूप को ही लेकर विद्यमान हैं। अवध के कवियों में भूपति, रसलीन, बेनीप्रवीन तथा द्विज-देव ऐसे सत्कवियों की श्रेणी में परिगणित होते हैं जिन्होंने उपयुक्त अलंकरण द्वारा अपने काव्य को रमणीय तथा आकर्षक बना दिया है। ऐसा तो नहीं कह सकते कि इन कवियों के काव्य में अलंकार की शोभा नितान्त निप्रयास है, फिर भी इतना स्पष्ट है कि यह अलंकार बहुत कुछ रस-परिपाक का सहायक मात्र है; अतः स्वाभाविक तथा सौन्दर्यशाली है। जहाँ एक ओर उक्त कवियों का काव्यालंकरण थोड़ा बहुत प्रयत्न-प्रसूत भी लगता है, वही दूसरी ओर गिरिधर, जगजीवन तथा कासिमशाह जैसे ग्राम्य-भाषा में काव्य-रचना करने वाले कवियों में अलंकरण का बहुत ही स्वाभाविक तथा सरल स्वरूप दृष्टिगत होता है।

दैनिक जीवन के धार्तालाप में अपने विचारों को व्यक्त करने के लिए हम भांति-भांति के उपमानों का आश्रय ग्रहण करते हैं। किसी का "पत्थर जैसा हृदय" "देवताओं जैसा स्वभाव" "शरीर मानो पर्वत" आदि साम्यों के द्वारा हम अपनी अनुभूतियों को प्रकट करने का प्रयत्न करते हैं। इन तुलनाओं में वक्ता को विशेष प्रयत्न नहीं करना पड़ता। किसी पूर्व-परिचित तथा बहुविश्रुत वस्तु से अपने वर्ण्य विषय को संतुलित करके वह अपने भावाभिव्यंजन के कार्य को बहुत कुछ सुगम बना लेता है। अनेक स्थलों पर अपनी उद्देश्य-पूर्ति के लिए वक्ता अपनी वर्ण्य-वस्तु का ऐसी वस्तु से संतुलन करता है जो समानता के स्थान पर पूर्णतया विषमता ही प्रकाशित करती है और इस प्रकार दो वस्तुओं के बीच सीमान्त विरोध दिखलाकर वह अपनी वर्ण्य वस्तु की महत्ता अथवा लघुता प्रमाणित कर देता है। अतः समता अथवा विषमता प्रदर्शित करने का एकमात्र उद्देश्य अपनी अनुभूतियों को तीव्रतम रूप में व्यक्त कर देना ही है। उद्देश्य दोनो का एक ही है, चाहे समता का प्रदर्शन हो अथवा विषमता का, कवि अपने वर्ण्य, उपमेय, का ही स्पष्ट अंकन करना चाहता है। अतः यह कहा जा सकता है कि वर्ण्यविषय के स्वरूप, गुण अथवा कर्म का स्पष्ट अंकन करने के लिए उपमा ही प्रमुख अलंकार है जो सर्व-स्वाभाविक रूप में उद्देश्य की पूर्ति करता है। उपमेय के स्वभाव का यथातथ्य चित्रण करने के लिये स्वभावोक्ति नामक शैली इतनी सरल तथा अकृत्रिम है कि उसे भी भाचार्यों ने मूल अलंकारों में स्थान

दिया है। आचार्य देव ने इस प्रकार इन दोनों अलंकारों की स्थिति, सम्पूर्ण अलंकार मात्र में कही है :

“अलंकार में मुख्य द्वै, उपमा और सुभाव।

सकल अलंकारिनि विषय परसत प्रकट प्रभाव ॥”^१

उपमा की व्यापकता को व्यक्त करते हुए कविवर घेनीभट्ट ने कहा है :

“उपमा व्यापक सवन में कीन्हे बुद्धि विवेक।

ल्यावत स्वांग अनेक है ज्यौ नट कामिनि एक ॥ २ ॥”^२

इस प्रकार स्वभावोक्ति, उपमा और उससे निकटतम सम्बन्ध रखनेवाले अलंकार साधारण वार्तालाप में निरंतर प्रयुक्त होते तथा स्वाभाविक समता द्वारा भावाभिव्यक्ति करते हैं, यही अलंकारों का उद्देश्य है।

इस प्रकार के अलंकार-प्रयोग के कुछ उदाहरण यहाँ पर उपयुक्त होंगे।

१. सागर की विशाल, प्रबल लहरों को देखकर कवि की कल्पना प्रलयकालीन उथल-पुथल तक पहुँच जाती है। जिस प्रकार असीम जलप्लावन, प्रलयकाल में स्वर्ग से पाताल तक, सम्पूर्ण ब्रह्मांड एक कर देता है, उसी प्रकार ये लहरें मानों आगामी प्रलय का आभास दे रही हों। साधारण सरल रूप से उपमा का प्रयोग करके कवि ने दृश्य का सजीव चित्र उपस्थित करने का प्रयत्न किया है :

“उठै लहर ज्यों परलै आवै, सरग पताल एक लै लावै ॥”^३

२. ऊंची-ऊंची लहरों को देखकर ऐसा अनुमान होने लगता है कि ये चारों ओर से स्वर्ग को इस पृथ्वी के साथ संयुक्त करने के लिये संयोजक का कार्य कर रही हों। उनके हलकोरे ऐसा अनुमान देते हैं मानों बार धार स्वर्ग से संयोजन का प्रयत्न हो रहा हो। क्रिया-प्रदर्शन के लिये उत्प्रेक्षा का प्रयोग किया गया है :

“उठै लाग जब हलर हिलोरा, जानू स्वर्ग जोट चहुँ ओरा ॥”^४

३. शुक्ति में मोती का वही महत्व है जो शरीर में प्राण का है। मोती से हीन शुक्ति का कोई अस्तित्व पृथ्वी पर नहीं रह जाता, यह सभी जानते हैं। इस साधारण तथ्य को लेकर कवि ने उत्प्रेक्षा की है कि प्रिय के दर्शन के उपरान्त वियोग व्यथा भोगते हुए प्रेमी का शरीर ऐसा कान्तिहीन हो रहा है मानों मोती निकल जाने पर शुक्ति श्रीहीन हो गई हो :

१. शब्द-रसायन, नवम प्रकाश (ह० लि०)

२. टिकवितराय-प्रकाश (ह० लि०)

३. हंस जवा०, पृ० १६७

४. हंस जवा०, पृ० १६७

जेहि दिखाय गई वह जोती, ले गई प्रान काड़ जनु मोती ॥”^१

४. एक दूसरे से मिलती-जुलती और आनन्द में मग्न होती हुई सहेलियाँ ऐसी लगती हैं मानों अनेक सुन्दर सताएँ एक दूसरे के निकट स्थित होकर नव-पल्लवों से लहलहा उठी हों। वर्ण्य-संबंधी प्रथम वाक्य की तुलना धर्मी अवर्ण्य वाक्य के साथ करते हुए कवि ने प्रतिवस्तूपमा का उदाहरण प्रस्तुत किया है, फिर भी वह प्रयत्न-प्रसूत नहीं लगता :

“हुलसि मिली सब सखी सहेली, पलुहि उठी सूखी जो बेली ॥”^२

५. किसी तथ्य का कथन करने के उपरान्त यदि उसको ‘उदाहरण’ द्वारा पुष्ट कर दिया जाता है तो कथन में प्रामाणिकता आ जाती है। जनसाधारण की मनस्तुष्टि भी इस प्रकार के कथन से शीघ्र होती है। अतः अपनी बात का स्थायी प्रभाव डालने के लिए इस प्रकार की उदाहरण-शैली बहुत उपयुक्त प्रामाणित हुई है। गिरिधर जी ने इस प्रकार इसका प्रयोग किया है :

“गुण के गाहक सहस नर, बिनु गुण लहै न कोय ।

जैसे कागा कोकिला, शब्द सुनै सब कोय ।

शब्द सुनै सब कोय, कोकिला सबे मुहावन ।

दोउन को मक रंग, काग सब भये अपावन ॥”^३

६. सिद्धान्त रूप से किसी बात का कथन करने के उपरान्त उसका पोषण यदि किसी घटना विशेष द्वारा कर दिया जाय तो पाठक अथवा श्रोता उसे शीघ्र ग्रहण कर लेते हैं। वार्तालाप के रूप में नीति-कथन के लिए इस शैली का उपयोग सर्वसिद्ध है। गिरिधर जी ने अपने उपदेशात्मक काव्य में पौराणिकता का आधार लेकर, अनेक स्थलों पर भाूमिक कथन किए हैं जिन्हें अलंकार-शास्त्र की दृष्टि से ‘अर्थान्तरन्यास’ अलंकार के अन्तर्गत लिया जा सकता है, यद्यपि साधारण वार्तालाप की दृष्टि से इसमें पर्याप्त स्वाभाविकता विद्यमान रहती है :

“साईं अवसर के परे को न सहै दुख द्वंद ।

जाय विकाने डोम घर वं राजा हरिचन्द ॥”^४

७. किसी वस्तु के रूप-गुण, अथवा किसी दृश्य को देखकर जब कवि उसका अपनी इच्छानुसार अर्थ आरोपित करना चाहता है तब उक्त रूप, गुण अथवा दृश्य

१. हंस जवा०, पृ० १०४

२. वही, पृ० १७१

३. गि० कु०, पृष्ठ १५, (२७)

४. गि० कु०, पृ० २७, (५८)

का पूर्णतः निषेध करके अपना अभिलषित अर्थ स्थापित कर देता है। प्रत्यक्ष की समानता एक चमत्कारपूर्ण परोक्ष से की जाती है और वर्ण्य का निषेध ही विशेष लक्षण होता है। साधारण वार्तालाप में भी इस "अपन्वृति" अलंकार का प्रचुर प्रयोग होता है। किसी का असीम बल देखकर हम कहते हैं "यह आदमी नहीं दानव है" इत्यादि। इसी प्रकार गिरिधर जी कहते हैं :

"नवल नारि रोचै नही, कहै पुकारि पुकारि।

जस पिय तुम हम सन करी, वैसै करव प्रचारि ॥२॥"^१

वधू के रोदन का अर्थ कवि यों लगाता है कि वह रोती नहीं है वरन् पुकार-पुकार इस बात की घोषणा करती है कि हे प्रिय, जैसा तुमने मेरे साथ किया है अर्थात् मुझे अपने माता-पिता से छुड़ाया है, वैसा ही व्यवहार मैं तुम्हारे साथ करूँगी, अर्थात् तुम्हें तुम्हारे माता-पिता के साथ नहीं रहने दूँगी। घर में फूट डालकर तुम्हें उनसे अलग करवा दूँगी। रुदन का निषेध करके उसके स्थान पर इस प्रकार का नीतिपूर्ण अर्थ स्थापित करना विशेष रूप से चमत्कार पूर्ण है। फिर भी यह बहु-प्रचलित वार्तालाप शैली के अन्तर्गत लिया जा सकता है। इस प्रकार की सहृदयता-पूर्ण शैली अत्यन्त स्वाभाविक है।

उक्त उद्धरणों से यह स्पष्ट करने का प्रयत्न किया गया है कि अलंकार, साधारण वार्तालाप अथवा भाव-प्रदर्शन में सौन्दर्य-स्थापना करने के साथ-साथ स्वाभाविक रूप में, स्वतः प्रयुक्त हो जाते हैं। कविता में तो इनकी स्थिति एक प्रकार से अनिवार्य कही जा सकती है। "हिन्दी में आजकल जो कवि इन अलंकारों का विरोधी है वह भी यदि देखेगा तो उसे जान पड़ेगा कि आधुनिक रहस्यवादी अथवा छायावादी कवियों की रचनाओं में भी आपसे आप अलंकारों की छाया बैठती रहती है। सर्वथा अलंकारहीन कविता बना सकना कठिन काम है।"^२ यहाँ तक कि जहाँ पर प्रत्यक्षतः कोई अलंकार नहीं होता वहाँ स्वभावोक्ति तो मिल ही जाती है। मनुष्य अथवा किसी अन्य प्राणी के स्वभाव, गुण, क्रिया आदि का मनोहर वर्णन स्वभावोक्ति कहलाता है। आत्मनिवेदन के निम्न-लिखित शब्दों में कवि का हृद्गत, स्वाभाविक, भक्तिभाव अत्यन्त स्पष्ट रूप में व्यक्त हुआ है :

"आरति करौ सुनौ मेरे प्यारे, तुम गुनाह के मेटनहारे ॥टेक॥

बुद्धिहीन कछु गति नहि जानौं, कृपा करहु तब नाम बखानौ ॥१॥

१. गि० कु०, पृ० २३

२. भारती-भूषण (भूमिका) पं० कृ० वि० मिश्र, पृ० ४

जगजीवन के बस कछु नाहीं, दाया बरन बसहिं मन माहीं ॥४॥^१
 इस स्थल पर भक्त का व्यक्तित्व उसके हार्दिक उद्गारों द्वारा ही प्रत्यक्ष हो रहा है। उसका उपयुक्त आत्मार्पण ही उसके स्वभाव को चित्रित कर रहा है और पाठक के मन को द्रवित करने वाला है। अतः उसका यह कथन, स्वभावोक्ति के अन्तर्गत आता है।

साहित्यशास्त्र से मुक्त वातावरण में काव्य-रचना करने वाले हमारे कवियों के काव्य में उक्त स्वाभाविक अलंकरण प्रधानतया पाया जाता है। गिरिधर कविराय, कासिमशाह, जगजीवन जैसे कवियों ने उक्त अलंकरण के लिए प्रयत्न नहीं किया। वे स्वाभाविक रूप से उनके काव्य में आ विराजे हैं। इसी से वे विशेष रूप से आकर्षक लगते हैं। परन्तु हमारे कवियों का प्रमुख क्षेत्र साहित्यशास्त्र की भूमि पर ही पड़ता है चाहे वे लक्षण-ग्रंथ-निर्माता हों अथवा स्फुट-काव्य-रचयिता, अतः इस साहित्यिक दृष्टि से इन कवियों की अलंकार-प्रियता पर हम एक बार दृष्टिपात करेंगे।

स्वभावोक्ति और उपमा आचार्यों द्वारा मौलिक अलंकार स्वीकृत किए गए हैं, यह हमने पहले कहा है। अतः सर्वप्रथम इन्हीं दो अलंकारों को देखेंगे। जहां हम एक ओर देस चुके हैं कि भक्त कवि के हार्दिक उद्गार ही स्वभावोक्ति के रूप में अपनी सारी सरलता तथा अकिंचनता लेकर उपस्थित हुए, वहीं दूसरी ओर शास्त्रीयता के मार्ग पर चलनेवाला कवि, केवल नायिका के रूप, गुण तथा स्वभाव-वर्णन में ही स्वभावोक्ति की स्थिति समझता है। वह कहता है :

“डोलनि मन्द मनोहर मोलनि चारु चितोनि में लाज है भारी।

रोस न नेकु कहूं ‘कविराज’ कहै पिय के चित की हितकारी।

शील की रासि सुघाई भरी अरु आपु सुधाधर रूप सुधारी।

धन्य धनी घरनीतल में जिनके घर ऐसी पतिव्रत नारी ॥७॥”^२

इसमें सन्देह नहीं कि स्वकीया पतिव्रता का सरल स्वाभाविक चित्रण करने में कवि को पर्याप्त सफलता मिली है, तथापि स्वभावोक्ति जैसे व्यापक अलंकार का केवल संकीर्ण क्षेत्र में सीमित रह जाना, तत्कालीन प्रवृत्तियों का परिचायक है।

१. वानी, भाग १, पृ० ३६

२. सुखदेव मिश्र, फा० प्र०, पृ० ३८

जहा तक लक्षण-ग्रंथों के निर्माण का सम्बन्ध है, अलंकार-सौन्दर्य पर विचार करना विशेष उपयुक्त नहीं होगा, क्योंकि उन में तो कवि का उद्देश्य येन-केन-प्रकारेण अलंकार का उदाहरण प्रस्तुत कर देना ही होता है। अतः अलंकार-सौष्ठव की परीक्षा उन्ही कवियों के काव्य को दृष्टि में रखकर की जा सकती है जिन्होंने लक्षण-ग्रंथ न निर्माण करते हुए भी अपनी कविता को अलंकृत करने का प्रयास किया है। यद्यपि ये आलंकार प्रयत्न-प्रसूत हैं तथापि कला की दृष्टि से यह प्रयत्न-प्रसूतता भी गुण है, दोष नहीं। आलंकारिकता की सीमा का अतिक्रमण न हो, इस बात का ध्यान तो रहना ही चाहिए। फिर भी अतिशयोक्ति जैसे अलंकारों में सीमातिक्रमण ही आलंकारिकता है, इसलिए ऐसे अलंकारों में सीमोल्लंघन के साथ-साथ सहृदयता तथा भावुकता पर ही दृष्टि रहनी चाहिए। यदि कवि अतिशयोक्ति की सहायता से रस-संचार कर सकता है तो अतिशयोक्ति का उद्देश्य सफल है। मुक्त रूप से अलंकार-सौंदर्य की सृष्टि करने वाले कवियों से कुछ उदाहरण हम यहां प्रस्तुत करेंगे :

नायिका की वेशभूषा, उसकी लाल घांघरी, श्वेत ओढ़नी तथा उसका कदम्ब की डालों का आश्रय लेकर खड़ा होना, अन्तः तथा बाह्य से रसपूर्ण होना उसे हारसिगार के फूल से संतुलित करते हैं। सम्पूर्ण रूप से देखते हुए हारसिगार के फूल की सुन्दरता तथा सुकुमारता से नायिका की तुलना कवि की गहरी सहृदयता का परिचय देती है। द्विजदेव जी की विप्रलब्धा सुकुमारी इसी रूप में प्रिय की प्रतीक्षा कर रही है :

“घांघरी राती सोहाती लखे, शिर सारी सजे सुधा शोभ समूली ।
 प्रेम पियूप पगी उंमगी, “द्विजदेव” कदंब की डारन झूली ।
 भौर की भीर भुलाइ रही, जउ आय मरंदन के रस भूली ।
 हारसिगार की वीथिन मे सी ती हारसिगार के फूल सी फूली ॥१५०॥”^१

हारसिगार के वृक्षों से परिवेष्टित वन-वीथियों के मध्य में हारसिगार के पुष्प के समान प्रफुल्लिता नायिका का चित्रण, पूर्णोपमा का एक सुन्दर उदाहरण है। नायिका उपमेय है, हारसिगार का पुष्प उपमान है, प्रफुल्लता समान धर्म है तथा “सी” शब्द वाचक है। उपनागरिका वृत्ति के अन्तर्गत आने वाले प, फ, भ, र, ल आदि कोमल अक्षरों की आवृत्ति है। सम्पूर्ण छन्द में कोमलावृत्ति का प्राधान्य है। अनुप्रास का सफल प्रयोग है। अलंकार का यह उपयोग प्रशंसनीय है।

पद्मिनी कृष्णाभिसारिका का यह चित्र देखिए :

“बली प्रानप्यारी प्रानप्यारे पै प्रवीन बेनी,
 नखसिख असित सिंगारन समेटी है ।
 रयनि अंधेरी स्याम सारी चहुं फेरी तापै,
 घेरी घनी अलिन अतर कैसी फेटी है ।
 देह की दिपति न छिपति छिपे जात गात,
 विपति बिचारे बनचारिन को भेटी है ।
 दव कैसी घघरि घघकि घाई कुञ्जन में,
 मानो धूम कुञ्जन मे लपट लपेटी है ॥१६९॥”^१

सांगोपांग श्याम वर्ण की वेशभूषा से सुसज्जित, साड़ी के अनेक पतों में आवृत नायिका की स्वाभाविक पद्मगंध ने भ्रमरावली को भी आकर्षित कर लिया है। उसका आवरण इस भ्रमर-भीर ने और भी गहरा कर दिया है, परन्तु उसकी विद्युच्छटा सी अंगदीप्ति इतनी प्रखर है कि इन अनेक आवरणों के भीतर से भी निरंतर प्रकाशित होती रहती है। वनान्तर के वनचारियों को दावाग्नि का भ्रम होता है, वे भावी विपत्ति की आशंका से भयभीत हो उठते हैं। नायिका कुजभवन में प्रवेश कर रही है। कवि की उत्प्रेक्षा है कि दावाग्नि की लौ के समान प्रकाश से युक्त यह नायिका ऐसी लगती है मानो धूम-समूह के बीच से अग्नि की ज्वाला प्रस्फुटित हो रही है। उक्त उत्प्रेक्षा यद्यपि अतिशयोक्तिपूर्ण है तथापि रूप-चित्रण में इस अतिशयोक्ति से पर्याप्त सहायता मिलती है। अनुप्रास का प्रयोग श्रुतिमधुर है। अन्तिम चरण में ‘घ’ कार के प्रयोग द्वारा चित्रण में सफलता मिली है।

नायिका पंचशर-प्रहार से पीड़ित है। उसे ऐसा अनुमान होता है कि कामदेव शंकर के धोखे से उसके ऊपर आक्रमण कर रहा है। अपनी वेशभूषा में भी उसे शंकर जी की वेशभूषा से कुछ साम्य प्रतीत होता है अतः वह अपने वास्तविक स्वरूप का वर्णन करके कामदेव का भ्रम-निवारण करते हुए, उसके द्वारा रक्षा की प्रार्थना करती है :

“ना जटाजूट है बेनी प्रवीन जू कंठ में है न हलाहल रोंको ।
 या मृगनाभि की रेख न इन्दु है, कुन्द के फूल बतावत. तोंको ।
 भूति न छाल गए परि अंग ही कंत वियोग ते सूतिनि चौको ।
 मैं अबला क्यों महेस के धोखे, मनोज महाबल. भारत मोंको ॥३२७॥”^२

१. न० त०, पृ० २६

२. न० त० पृष्ठ ४७

इस प्रकार भ्रम-निवारण करके, वास्तविक दशा का शापन भ्रान्त्यापन्हृति अलंकार कहलाता है। उक्त छंद का भाव प्राचीन है। संस्कृत के एक श्लोक के आधार पर इसकी रचना हुई है।^१ परवर्ती कविवर पद्याकर ने भी इसी भाव को ग्रहण करके एक सुन्दर उक्ति प्रस्तुत की है किन्तु परम्परागत अलंकार-उदाहरण प्रस्तुत करने के लिए जो बार-बार इसका ग्रहण किया गया है वही इसकी श्रेष्ठता का पर्याप्त प्रमाण है।

एक वस्तु को अनेक रूपों में देखना उल्लेख कहलाता है। दर्शक एक व्यक्ति हो सकता है अथवा अनेक। विभिन्न क्षेत्रों में अपने उपयुक्त व्यवहार के कारण नायिका के प्रति विभिन्न धारणाएं बन गई हैं। प्रियतम उसे केवल प्रेममयी पत्नी के रूप में देखता है, पड़ोसिन उसे श्रेष्ठ व्यवहार से युक्त मानती है। वयस्काएं उसे लज्जावती मानती हैं और श्रेष्ठ स्त्रियां उसे अपनी शिरोमणि मानती हैं। ब्रज-युवतिया उस नायिका, राधा, को सर्व-सौभाग्यवती मानती हैं और सपत्नियां द्वेष के कारण उसे हलाहल की सोती (स्रोत) ही कहती हैं। सखियों के लिए वह सुन्दरी तथा शील-संयुक्ता है। वास्तव में भारतीय नारीत्व की श्रेष्ठ मर्यादापूर्ण कल्पना कवि ने उपस्थित की है। उल्लेख का स्पष्ट रूप प्रस्तुत है। 'र' और 'स' का अनुप्रास, भाषा को अत्यन्त मधुर बना रहा है :

“प्रीतम प्रीति मई उनमानै परोसिनि जानै सुनीतिन सों ठई।

लाज सनी है बडीनि भनी बरनारिन में सिरताज गनी गई।

राधिका को ब्रज की जुवती कहै याही सोहाग समूह दई दई।

सौती हलाहल सोती कहै औ सखी कहै सुंदरि सील सुधा मई ॥”^२

रसमयी नायिका के नीलवर्ण, शैवाल-रूप केश, पृष्ठदेश पर लहरा रहे हैं। शुभ्र शरीर पर उनकी शोभा ऐसी ही प्रतिफलित होती है जिस प्रकार स्रोत-स्विनी की धारा में सुकुमार सिवार-समूह। परन्तु 'भूपति' जी की अंतर्व्यापिनी दृष्टि इस वाह्य-दर्शन से ही संतुष्ट नहीं होती। वे तो नायिका की हार्दिक वृत्तियों की व्यंजना, इस श्याम वर्ण के चिकुर-जाल में देखते हैं। कवि को ऐसा

१. जटा नेयं वेणी कृतकच कलापो न गरलं।

गलेकस्तूरीयं शिरसि शशिरेखा न कुमुमम्।

विभूतिनगिर्वै प्रिय विरहजन्मा धवलिमा।

पुरारातिभ्रान्त्या कुमुमशर मां किं प्रहरसि ॥”

—साहित्य समालोचक, भाग ४, पृष्ठ १२८

२. शृ० नि०, 'दास' (ह० लि०)

भास होता है कि या तो इस केश-नीलिमा के बहाने भगवान् कृष्ण का उज्ज्वल-श्याम वर्ण ही नायिका के गौर अंगों को परिवेष्टित किये हुए है अथवा स्वयं रसराज शृंगार ही (जिसका वर्ण नील है) इस रसज्ञा नायिका के अंगों से लिप्त है। वास्तव में कवि की सूझ दूर की तथा सहृदयतापूर्ण है। सन्देह अलंकार का निम्नलिखित दोहा उत्तम उदाहरण है; यह निश्चय नहीं होता कि प्रस्तुत वस्तु 'यह है अथवा यह है'। श्याम वर्ण चिबुरजाल को देखकर यह निश्चय नहीं हो पाता है कि यह 'ब्रजराज-रंग' है या स्वयं 'रसराज', जो नायिका के अंगों को घेरे हुए है :

“नीले जरबीले छुटे केस सेवार समाज ।

कै लपट्यो वृजराज रंग कै लपट्यो रसराज ॥”^१

शृंगार का वर्ण आचार्यों ने श्याम माना है और इसके देवता विष्णु हैं।^२

उक्त उद्धरणों द्वारा यह तथ्य बहुत कुछ स्पष्ट है कि अलंकरण की प्रवृत्ति हमारे आलोच्य कवियों के काव्य में बद्धमूल होकर विद्यमान थी। लक्षण-उदाहरण काव्य के अतिरिक्त भी निरंतर आलंकारिता का समावेश होता रहता था और यह समावेश, अपेक्षाकृत स्वाभाविक तथा सहृदय विशेष होता था। सत्कवि अपने पूर्वरचित छन्दों को जहाँ पर उदाहरण रूप में रख देते थे, वहाँ उदाहरण-काव्य भी उच्चश्रेणी का उपलब्ध होता था यद्यपि ऐसे स्थल अधिक नहीं मिलते। दास जी की रूपगविता नायिका धांत्यापन्हुति के उदाहरण में इस प्रकार कहती है :

“आनन है अरविन्द न फूले, अलीगन भूले कहा मढ़रात हौ ।

कीर कहा तुम्हें बाईं लगी भ्रम बिम्ब के ओठन को ललचात हौ ।

दास जू ब्याली न बेनी घनाव है पापी कलापी कहा इतरात हौ ।

बोलती बाल न बाजती बीन कहा सिगरे मिलि घेरत जात हौ ॥२८॥”^३

साधारणतया कवि उदाहरण की स्पष्टता की ओर विशेष ध्यान देते हैं और इस कारण भावुकता का कोई मूल्य उनके सम्मुख नहीं रह जाता। अनेक स्थलों पर केवल चमत्कार-प्रवृत्ति अथवा पाण्डित्य-प्रदर्शन इतना प्रधान हो जाता है कि काव्यगुण की कोई गिनती ही नहीं रह जाती। ऐसे स्थल प्रायः शब्दालंकार में विशेष मिलते हैं। श्लेष का एक उदाहरण देखिए :

१. भू० स०, दो० ५३०

२. अस्य दैवतं विष्णुर्वर्णः श्यामः (रसतरंगिणी, भानुमिश्र कृत, तरंग ६, पृ० १२८)

३. काव्यनिर्णय, पृ० ८४

“भैरों की दुहाई सुधराई में सरस देखे,
 भाई तुम्हें ललित सुहाई गहे मौन ही।
 गुनाकर आछे गाइयत परबीन मांझ,
 ककुभं न यश जै जैवन्त सब औन ही।
 सारंग बिलोचनी मराल गौनी चाहौ गौन,
 ताके विजै कविराज यहां काय कौन ही।
 गौरी संग करि कलियान कान्हुरा के उत,
 गूजरी के भोरे भोर आये मेरे भौन ही ॥३५॥”^१

स्पष्ट है कि उक्त छन्द मे भैरों, सुधराई, ललित, सूहा, गुनकली, जयजयवन्ती, सांरग, गौरी, कल्यान, कान्हड़ा, गूजरी आदि रागों को लेकर उनका द्व्यर्थक प्रयोग किया गया है। उक्त उदाहरण श्लेष अलंकार के लक्षण के अनुरूप ही दिया गया है :

“एक शब्द के अर्थ बहु, लिये धर्म जहं होय।

शब्द अर्थ अश्लेष सो द्वैविधि भापत लोय ॥३४॥”^२

परन्तु रस-काव्य के रचयिताओं ने भी इस प्रकार के श्लेष का प्रयोग कहीं-कहीं पर कर उठाया है। ऐसा काव्य केवल चमत्कारवादी है। उक्त छन्द में कवि की संगीत-ज्ञान-प्रदर्शन-भावना बहुत कुछ परिलक्षित होती है। आगे उदाहृत छन्द भी इसी प्रकार के व्यापक ज्ञान-प्रदर्शन का उदाहरण है, यद्यपि उसकी रचना लक्षण-उदाहरण के रूप में नहीं मिलती है। सामयिक कवूतरबाजी की प्रवृत्ति को स्पष्ट करने वाला यह मुद्रा अलंकार का एक अच्छा उदाहरण है :

लोटन लोटत गूलीबंद तीरा रेखता की,

नखतंग घाघरा न सुतरी वनाई है।

चपमति सुमुखी जरद कासनी है सुख,

चीनी स्याम लीला माह काविली जनाई है।

पायमोज पटछुटो चोटीदार जोगिया की,

मिलै चोवा घदन सो संदली सोहाई है।

तामरा बदन क्यों करति मोतीचूर आखँ,

गुरुख सुपेद ह्या सिराइ जी में आई है ॥१०६॥”^३

१. फा० प्र०, सुखदेव मिश्र, पृ० ८५

२. फा० प्र०, पृ० ८४

३. न० त०, बेनी प्रवीन, पृ० १७

लोटन, गूलीबंद, तीरा, रेखता, नखतंग, घाघरा, सुतरी, चपमति, सुमुखी, जरद, कामनी, चीनी, स्याम, लीलामाह, काविली, पायमोट, पटछुटी, चोटीदार, जोगिया, सदली, तामरा, मोतीचूर इत्यादि कवृत्तों के भेद हैं। छन्द का शृंगार-रसात्मक अर्थ इतना अस्पष्ट हो जाता है कि उसे खोज निकालना जैसे पहली बूझना है।

संक्षेप में यह कह सकते हैं कि हमारे आलोच्य कवियों में अलंकार-वृत्ति, शास्त्रीयता की दृष्टि से इतनी नहीं आई है जितनी कलात्मकता अथवा सौन्दर्य-साधना की दृष्टि से। अलंकारों का प्रयोग यद्यपि पग-पग पर मिलता है तथापि अधिकांश में वह कल्पनात्मक तथा सहृदयतापूर्ण है। अलंकृत-काल होने के कारण कुछ स्थलों पर सीमातिक्रमण अथवा कलाबाजी भी दृष्टिगत होती है परन्तु इस युग के हमारे कवियों की वही प्रमुख-प्रवृत्ति नहीं कही जा सकती। रसात्मकता, कला तथा सौन्दर्य के सुन्दर समन्वय से प्रस्तुत कवियों की आलंकारिकता परिपूर्ण है जिसके कारण काव्य के श्रेष्ठ उदाहरण उपलब्ध होते हैं।

काव्य-भाषा

अवध प्रान्त के शृंगारकालीन कवियों की काव्य-भाषा प्रधानतया ब्रजभाषा ही रही है। इसके पूर्व, अवधी भी साहित्य-रचना के लिये प्रयुक्त थी और जायसी, तुलसी की अमर कृतियां उसमें रची गईं; तथापि ब्रजभाषा ने साहित्य क्षेत्र में अपना एकछत्र साम्राज्य स्थापित कर रखा था। शौरसेनी प्राकृत के आधार पर विकसित तथा अन्य अपभ्रंश भाषाओं में प्रधान, नागर अपभ्रंश से ब्रजभाषा की उत्पत्ति स्वीकार की जाती है। शौरसेनी प्राकृत का क्षेत्र, शूरसेन देश (मथुरा, ब्रजमण्डल) था और नागर अपभ्रंश, गुजरात तथा गुजरात-पूताना प्रदेश में प्रचलित थी। यह शौरसेनी प्राकृत का पश्चिमी रूप था। १२वीं शताब्दी विक्रमीय में हेमचन्द्र अपभ्रंश के श्रेष्ठ कवि हुए। उनके काव्य में ब्रजभाषा-शब्दों के मूलरूप दिखाई पड़ते हैं :

(१) "जेह आसावरि देहा दिन्हउ । मुनियर डाडूर रउडा निन्हउ ॥"

(२) "एकला आइवो, एकला जाइवो हाय पग दे इहई ॥" १

उक्त उद्धरणों में दीन्ही, लीन्ही, आइवो, जाइवो आदि ब्रजभाषा के यथा-रूप शब्द विद्यमान हैं। पृथ्वीराज रासो में नाग का निश्चिन्त रूप प्रान्त होता है किन्तु उसमें भी ब्रजभाषा के शब्दों का स्वरूप स्पष्ट है, "जोग निश्चि कन्वर

दिन्तो" तथा "दिन्न द्वादस ससि लिन्तो" में "दिन्तो" तथा "लिन्तो" क्रमशः "दीन्हो" तथा "लीन्हो" के प्राकृताभास रूप हैं। इस प्रकार व्रजभाषा की प्राचीनता तथा काव्यभाषा में उसके दीर्घकालीन प्रयोग के विषय में कोई सन्देह नहीं रह जाता। काव्यभाषा के रूप में अत्यधिक प्रभावशाली होने का एक कारण व्रजभाषा की यह प्राचीनता भी है।

गुजरात प्रदेश विद्वानों और कवियों का केन्द्र था। उन्होंने अपनी भाषा, नागर अपभ्रंश में काव्य रचना की, और इस प्रकार व्रजभाषा के लिये पूर्व-पीठिका प्रस्तुत हुई। उक्त प्रदेश में इस भाषा को पर्याप्त राजाश्रय भी प्राप्त हुआ। अतः इसकी क्रमशः उन्नति होती गई। एक ओर जहाँ इसकी लोकप्रियता बढ़ी, वही दूसरी ओर इसमें परिमार्जन होता चला और इसका स्वरूप स्थिर होने लगा। फिर भी इसकी व्यापकता का सम्यक् आरम्भ श्री बल्लभाचार्य के समय में हुआ।

बल्लभाचार्य जी ने जब से गोवर्धन पर्वत-स्थित श्रीनाथ जी के मन्दिर में सूर को कीर्तन का कार्य सौंपा तभी से व्रजभाषा ने एक नवीन मार्ग ग्रहण किया। यह घटना १६ शताब्दी विक्रमीय के उत्तरार्द्ध की कही जा सकती है क्योंकि बल्लभाचार्य का देहान्त सं० १५८७ वि० में हो गया था।^१ आगे चलकर तो धार्मिक, राजनैतिक और साहित्यिक कारणों से यह सारे उत्तर भारत की काव्यभाषा बन गई और अब तक अपने गौरव को अक्षुण्ण बनाये हुये है। धार्मिक दृष्टि से कृष्ण-भक्ति के आधार पर इसका प्रसार सारे उत्तर-भारत में व्यापक रूप से हुआ। आगरे को अपनी राजधानी बनाने वाले मुगल सम्राट् इस भाषा के माधुर्य से बहुत अधिक प्रभावित हुए और उनके आश्रय में अनेक कवियों ने व्रजभाषा में काव्य-रचना की। मुगल सम्राटों में अकबर ने ही नहीं वरन् औरंगजेब ने भी इस भाषा में रचना की है जिसका एक उदाहरण यहाँ पर प्रस्तुत किया जाता है।

“घरण घर घर मेरे गृह लालन भय खाये आये मेरे ।
तनके दुख सब दूर गये सुख आये नेरे मेरे ।
मृदग बजावहु मंगल गावहु भागन ही पाये ,
कर रही प्रथम ही जतन बहुतेरे ।
'साह औरंगजेब' प्रीतम अब मैं धन जनम कर मानत ,
जब आँखन भर हेरे।”^२

१. अष्टद्वाप और बल्लभ संप्रदाय, भा० १, डा० दीनदयालु गुप्त, पृ० ७३

२. हिन्दी (ता० प्र० समा), वर्ष २, संख्या ५

प्रयोग-बाहुल्य के कारण ब्रजभाषा का रूप इतना निखर आया कि वह काव्य-रचना के लिये अत्यन्त अधिक उपयुक्त सिद्ध हुई और ब्रजतर प्रान्त के निवासियों ने भी उसे अपनाया, यही कारण है कि अवध के निवासियों ने भी उसे पूर्णतः ग्रहण किया, यद्यपि अवधी जैसी प्रौढ़ तथा शक्तिशालिनी भाषा उनके प्रान्त में ही विद्यमान थी। उनके द्वारा ब्रजभाषा का ग्रहण अवधी के प्रति उपेक्षा का परिचायक नहीं है, वरन् ब्रजभाषा सारे हिन्दी-भाषी प्रान्त में काव्य-भाषा के रूप में स्वीकृत हो चुकी थी और अवध के कवि भी उसे काव्य-रचना के लिये अपना कर केवल परम्परा-पालन की प्रवृत्ति का परिचय देते रहे।

काव्यभाषा के रूप में स्वीकृत ब्रजभाषा के भी दो रूप साहित्य में दृष्टिगत होते हैं। एक तो पूर्वी, जिसमें बुन्देली शब्दों का समावेश हो गया है और दूसरा पश्चिमी, जिसमें ब्रजप्रान्त के शुद्ध तथा देशगत शब्दों का प्रयोग मिलता है। अवध प्रान्त में ब्रजभाषा का पश्चिमी स्वरूप ही व्यवहृत हुआ। बुन्देली भाषा के सीधे सम्पर्क में न आने के कारण इस प्रान्त में ब्रजभाषा उसके शब्दों से मुक्त रही। कहीं-कहीं पर एकाध शब्द मिल जाना दूसरी बात है। उसे हम व्यक्तिगत प्रवृत्ति कह सकते हैं। सुखदेव जी ने "छुओ" के लिए "छियो" बुन्देली प्रयोग इस प्रकार किया है :

"मोहि छियो न हहा हरि ऐसैं ही, मेरियो देह कहूं रंगि जँहै।"^१

स्वभावतः ब्रजभाषा का एक नवीन रूप, अवधी के मिश्रण से उत्पन्न हो गया। बोलचाल के किन्तने ही अवधी शब्दों से ब्रजभाषा परिपूर्ण हो गई। शाह औरंगजेब जैसे अवधेतर प्रान्त के निवासियों ने भी ब्रजभाषा काव्य में इन शब्दों का प्रयोग आरम्भ कर दिया। उद्धृत गीत में "सुख आये नेरे भेरे" में "नेरे" अवधी प्रयोग है। पूर्वी अवधी में इसके स्थान पर "नियरे" प्रयोग होना चाहिए। "नेरे" शब्द निकट के अर्थ में सखनऊ, सीतापुर, लखीमपुर आदि पश्चिमी जिलों में प्रयुक्त होता है।

अवधी-मिश्रण के उदाहरण प्रस्तुत करने के साथ-साथ हम यह विचार करने का भी प्रयत्न करेंगे कि किन कारणों से उक्त मिश्रण घटित हुए। अवधी का क्षेत्र विशेष व्यापक नहीं था और न उसका विशेष संस्कार ही हो पाया था फिर भी उसके शब्द, काव्य में व्यवहृत हुए, इसका क्या कारण था ?

सर्वप्रथम तो हमारी दृष्टि इसी तथ्य की ओर जाती है कि अवध प्रान्त के निवासी कवियों की मातृभाषा अवधी थी अतः अपनी भाषा का यत्न-तन्त्र

मिश्रण काव्य-भाषा में कर देना उनके लिए स्वाभाविक ही था। इस प्रान्त के निवासी सुखदेव मिश्र, जगजीवन, भूपति, दास, वेनी जैसे सभी कवियों की काव्यभाषा व्रजभाषा होते हुए भी अवधी से प्रभावित थी। हम कह चुके हैं कि अवधेतर प्रान्त के निवासियों ने भी अवधी शब्दों को अपनी काव्यभाषा में ग्रहण किया था, इसके कारणों पर भी हम दृष्टिपात कर लें।

आचार्य शुक्ल का कथन है कि “भाषा की दृष्टि से उर्दू की तरह हिन्दी में भी दो टाट हो गए, एक विशुद्ध भाषा का व्रज-स्कूल, दूसरा मिली-जुली भाषा का अवध-स्कूल।”^१ इस “अवध-स्कूल” के अनुयायियों ने अवधी शब्दों का प्रयोग कई कारणों से अपनाया था।

पहला कारण तो यह दिया जा सकता है कि व्रजभाषा तथा अवधी के अनेक शब्दों तथा कारक चिह्नों में इतनी समानता अथवा इतना कम अन्तर है कि बहुत थोड़े परिवर्तन से उनका प्रयोग काव्यभाषा में किया जा सका। इन प्रयोगों के कारण कवियों को छन्द-संगठन में सुविधा हुई और उनकी शब्दावली भी कुछ व्यापक हो गई। दो एक उदाहरण इस तथ्य को स्पष्ट कर देंगे।

“सूरति फूलन फूल सो, मूंदे दृग छपि छैल”^२

“सूरति” क्रिया (अपूर्ण वर्तमान) का व्रजभाषा रूप “सोरति” होना चाहिए, परन्तु केवल ऊकारान्त और ओकारान्त के अन्तर की उपेक्षा करके कवि ने व्रजभाषा रूप के स्थान पर अवधी रूप का प्रयोग किया है।

“तिन कर घोषे पाप जन्म बहु जन्म धर्म के”^३

“घोषे” सम्भाव्य भविष्यत् क्रिया का व्रजभाषा रूप “घोषहि” होना चाहिए, परन्तु “हि” के लोप तथा उसके स्थान पर “व” के ऐकारान्त हो जाने से उसका रूप “घोषे” हो गया है जिसका प्रयोग व्रजभाषा तथा अवधी में समान रूप से प्रचलित है।

“कण्ट कटीलिका बागनि में बओ”^४

“बओ” (आज्ञा प्रयोग) के स्थान पर व्रजभाषा में “बवौ” होना चाहिए, परन्तु उच्चारण-सम्बन्धी अन्तर की नगण्यता के कारण अवधी रूप “बओ” प्रयुक्त हुआ है।

१. बुद्ध-चरित, भूमिका, पृ० १९

२. भूपति-सत्तसई, दोहा ३६

३. अघ्यात्म-प्रकाश, सुखदेव

४. काव्य-निर्णय, दास, पृ० १४७

“फूलो. सरोज कली होइ जात है”^१

“होइ” (सामान्य वर्तमान) का व्रजभाषा रूप “ह्वै” है, परन्तु कवि के छन्द-संगठन के अभिप्राय से अवधी रूप “होइ” प्रयोग किया है, अन्यथा एक मात्रा कम पड़ जाती।

“चिबुक गरत में गिरत ही फिरि निकरत न सम्हारि।”^२

पुनः के अर्थ में व्रजभाषा “फेरि” के स्थान पर अवधी “फिरि” का प्रयोग किया गया है।

“कितै रहे रमि अलि कितै बेलभि रहे घनश्याम”^३

विलमना, विलम्बना, व्रजभाषा में ‘विरमना’ रूप में प्रयुक्त होता है, कही-कही विलमना रूप भी मिलता है ‘बेलभाना’ ‘बेलभि’ रहना अवधी प्रयोग है।

दीन, कीन, लीन जैसी सामान्य भूत क्रियाओं का प्रयोग, बहुलता के साथ मिलता है यद्यपि इनके व्रजभाषा रूप दीन्हो, लीन्हो का प्रयोग भी स्वतन्त्रता के साथ हुआ है।

“मदन मनौ बहु भाति सों ललित सिखापन बीन।”^४

“लै नवीन तिय बीन कर हीन मदन सर कीन।”^५

“ओचक ही मोतन धितै दीठ खींच जब लीन।”^६

‘घट का कारण मृतिका’ में मुखदेव जी ने व्रजभाषा सम्बन्ध-कारक चिह्न ‘को’ के स्थान पर अवधी ‘का’ प्रयोग किया है। इस प्रकार यह स्पष्ट होता है कि रूपसाम्य तथा प्रयोग-सुविधा के कारण, काव्यभाषा में अवधी शब्दों का मिश्रण हुआ।

भाषा-मिश्रण का दूसरा कारण आलंकारिकता है। शब्दालंकार की सहायता से भाषा में सौंदर्य तथा चमत्कार उत्पन्न करने के प्रयत्न में कवियों ने सुविधानुसार अवधी शब्दों का उपयोग कर लिया है। व्रजभाषा शब्दों के स्थानापन्न कर देने से उक्त चमत्कार लुप्त हो जाता, अतः अनायास ही ऐसे स्थलों पर अवधी शब्द प्रयुक्त हो गये हैं।

१. का० नि०, पृ० १५५

२. भू० स०, दो० ६१

३. रस-साराण, दास, (ह० लि०)

४. भू० स०, दोहा १०९

५. “ ” ” ४०

६. अंगदर्पण, “ ” ४७

“बड़े बड़े दाना लगे हैं जेहि सुमिरन भाहि ।

अली भली तोहि बीच भो गाठि राखिबो भाहि ॥”^१

उक्त उद्धरण में ‘दाना’ शब्द बहुवचन में प्रयुक्त हुआ है। इसका अर्थ मनका अथवा गुरिया है। अवधी में दाना (एकवचन) का बहुवचन ‘दाना’ ही होता है और ब्रजभाषा में ‘दाने’ हो जाता है। सम्पूर्ण दोहे की रचना ब्रजभाषा में करते हुए भी, दास जी ब्रजभाषा रूप ‘दाने’ का प्रयोग नहीं कर सके, क्योंकि जिस श्लेष-चमत्कार पर उनकी दृष्टि थी, वह ‘दाने’ के प्रयोग से नष्ट हो जाता। फारसी शब्द ‘दाना’ का अर्थ ‘बुद्धिमान्’ है। साधारण बोलचाल में यह शब्द प्रचलित है अतः दास जी श्लेष द्वारा यही दूसरा अर्थ व्यंजित करना चाहते हैं। ‘सुमिरन में दाना लगे है’ वाक्यांश के दो अर्थ हैं, माला में गुरिया पिरोई हुई हैं तथा स्मरण करने में बुद्धिमान् लोग तल्लीन हैं। इन दोनों अर्थों को स्पष्ट व्यंजित करने के लिए ही यहाँ पर अवधी बहुवचन ‘दाना’ का प्रयोग किया गया है।

“बाल लता लखि लीन हरि बाल लता लखि लीन ।”^२

बाला की शरीर-लता, लता-कुञ्ज में लीन हो रही है परन्तु हरि ने उसे देख लिया। उक्त उद्धरण में ‘लीन’ शब्द दो बार प्रयुक्त हुआ है और दोनों के भिन्न अर्थ हैं : लिया तथा तल्लीन। ‘लिया’ के अर्थ में ब्रजभाषा ‘लीन्ह्यो’ अथवा ‘लियो’ होता, अतः यह स्पष्ट है कि कवि की यमकप्रियता ने ही उसे काव्यभाषा में अवधी शब्द प्रयुक्त करने को बाध्य किया है।

भाषा को विशेष संगठित तथा व्यजनात्मक बनाने के लिए हमारे कवियों ने यथामुलभ मुहावरो तथा कहावतों का प्रयोग किया है। भाषा की लाक्षणिकता का चमत्कार बहुत कुछ इन प्रयोगों पर निर्भर रहता है। ये मुहावरे आदि लोक-प्रचलित भाषा से ग्रहण किये गये हैं और अवधी निकटतम भाषा थी जो काव्यभाषा की सहायक हो सकती थी अतः अवधी के मुहावरे तथा कहावतें प्रायः ग्रहण किये गये हैं। कुछ उदाहरण पर्याप्त होंगे :

१. गजेन्द्र-मोक्ष के अवसर पर श्री हरि की क्षिप्रता का चित्रण करने के लिए कवि कहता है :

“हाथा हाथी हरयि उबारथी हरि हाथी को ।”^३

१. रससाराश, दास, छ० २०७

२. भू० स०, दो० ३८

३. स्फुट कवित्त, बेनी

'हाया हायी', प्रयोग उक्त शीघ्रता को व्यक्त करने का सफल प्रयास है।

२. दयाराम के आमाँ की प्रशंसा करता हुआ कवि कहता है :

"पकुसाने परे घाम के" तथा

"बकला यनाये मनो घाम के"^१

'पकुसाना' श्रिया का प्रयोग अवध में उन फलों के लिए किया जाता है जो धूप में गिर कर पीले हो जाते हैं और पके होने का भ्रम उत्पन्न करते हैं। इसी प्रकार अत्यन्त चिमड़े छिलके की तुलना चर्म से की जाती है। दोनों प्रयोग प्रचलित हैं।

३. भगवान शंकर की बरात देखकर कवि प्रश्न करता है :

"कौन के दुवारे यह आफति उतारोगे।"^२

आकृत उतारना, विपत्ति ता डालने के अर्थ में, अवध में प्रयुक्त होता है।

४. संसार की अनित्यता और निस्सारता के प्रति निर्देश करते हुए कवि बेनी कहते हैं कि मनुष्य अपनी सारी सम्पत्ति छोड़कर ऐसे चल देता है जैसे वेगार में पकड़ा हुआ मनुष्य गठरी छोड़ कर भाग खड़ा होता है :

"ऐसे छोड़ि चले जैसे बकुचा वेगारि के।"^३

५. बढ़ई लकड़ी चीरने के पूर्व, काले या लाल रंग में डोरा भिगोकर उसे दाग लेता है और तब उसी रेखा पर आरा चलाता है, इससे चिराई सीधी होती है। रोती हुई विरहिणी के नेत्रों से कज्जल की रेखा वह निकती है, कवि उस रेखा को देखकर कल्पना करता है कि मानो उसके हृदय को चीर कर टुकड़े-टुकड़े करने के लिए विरह रूपी बढ़ई ने 'सूत धरा' हो जो कि कज्जल की रेखाओं के रूप में दृष्टिगत हो रहा है :

"चीरिये को तिय को हियरा विरहा बढ़ई मनो सूत धरो है।"^४

६. भगवान शंकर के घर द्वार नहीं है, उनके बैठने के लिए :

"छांह हँ न छपरा"^५

७. अभिसारिका के वस्त्र कंटकाकीर्ण मार्ग में इधर-उधर उलझते हैं :

१. स्फुट कवित्त, बेनी

२. रसविलास, बेनी, छं० ३८२

३. वही, छं० ३८५

४. फाजिलअली प्रकाश, पृ० ९८

५. वही, पृ० १६३

“अहङ्गत चीर झार झांखर में” १

८. नीची दीवाल जिसे साधारणतया गांवों में लोग ऐसे ही फांदकर बांध जाते हैं “फंदफंदे की देवाल” कहलाती है :

“जौन सी अलंग फंदफंदे की देवाल है ।” २

इस प्रकार यह देखा जा सकता है कि अपने वर्णनों को सजीव बनाने तथा उनमें चमत्कार उत्पन्न करने के लिए कवियों ने अवधी के अनेक मुहावरे, लोकोक्तियाँ तथा नीति-वाक्य ग्रहण किये । “अवाय रहे घरी द्वैक”, “छीकते-छीकत काटत नाकै” आदि प्रचुर प्रयोग साहित्य में देखे जा सकते हैं । स्पष्ट है कि अवधी-मिश्रण का एक कारण यह भाषाधिकार प्राप्त करने की प्रवृत्ति भी अवश्य थी ।

प्रबन्धकाव्य की शैली, दोहा-चौपाई, साधारणतया प्रचलित हो गई थी । जायसी, तुलसी की सफयता ने इस शैली के प्रयोग को और भी निश्चित कर दिया था, साथ ही अवधी भाषा ही इस शैली के लिए सर्वोपयुक्त समझी जाने लगी थी । शृंगारकालीन अवध के कवियों ने यद्यपि प्रबन्ध-रचना अधिक नहीं की, व्रजभाषा में तो बहुत ही कम की, तथापि जो कुछ हुई उसमें अवधी शब्दों का प्रयोग स्पष्टतया लक्षित होता है । सम्भवतः दोहा-चौपाई शैली अपनाते के कारण ही उसके साथ अवधी शब्द भी अनिवार्यतः प्रयुक्त हो गये । इस प्रकार यह कहा जा सकता है कि बहुत से अवधी शब्द, व्रजभाषा काव्य में इसलिए भी सम्मिलित हो गये क्योंकि अवधी-प्रधान शैली को ग्रहण किया गया था । शैलीगत विशेषता के कारण ये शब्द साहित्यिक भाषा में सम्मिलित करने पड़े ।

“दक्षादिकन ब्रह्मते पावा । तिनपुर कुत्स नृपहि सुनावा ॥”

“अजर अहज सुगन्ध तन होई । ताको नीर पिदै जो कोई ॥” ३

उक्त उद्धरणों में पावा, सुनावा, होई आदि शब्द अवधी हैं । व्रजभाषा में इनके रूप क्रमशः पायो, गुनायो, होइहै, होते हैं । उक्त अवधी रूपों के प्रयोग से, दीर्घान्त हो जाने के कारण, चौपाई की मात्राएँ तो पूरी पड ही जाती हैं, साथ ही प्रवाह भी बढ जाता है । यह शैलीगत प्रयोग भी अवधी-मिश्रण का एक कारण कहा जा सकता है ।

इस प्रकार व्रजभाषा को काव्य-भाषा के रूप में स्वीकार करते हुए भी अवध

१. वही, पृ० ९०

२. नवरसतरंग, छं० १५४

३. विष्णुपुराण भाषा, दास

के कवियों ने उसका पर्याप्त संस्कार कर डाला। अवधी शब्दों के अतिरिक्त खड़ी बोली, उर्दू, फारसी के शब्दों का भी पर्याप्त मिश्रण साहित्यिक-भाषा, व्रजभाषा, में हुआ। अवधी में रचना करने वाले कवियों ने भी इस प्रकार के पर्याप्त मिश्रण अपनी भाषा में किये।

अर्धभागधी का क्षेत्र कोशल प्रदेश था। यद्यपि कोशल, शूरसेन तथा मगध देश के मध्यस्थ है तथापि इसकी उत्पत्ति प्रधानतया महाराष्ट्री प्राकृत के मिश्रण से हुई है। शौरसेनी के भी अनेक लक्षण उसमें उपलब्ध होते हैं, फिर भी अपेक्षाकृत वह महाराष्ट्री के विशेष निकट दिखलाई पड़ती है। “आधुनिक देश-भाषाओं के विचार से पश्चिमी हिन्दी और बिहारी के बीच की भाषा पूर्वी हिन्दी है और उसमें दोनों के अंश वर्तमान है।”^१ पूर्वी हिन्दी जैन-अर्द्धभागधी की अपेक्षा पाली के विशेष निकट है। पांचवीं शताब्दी ईस्वी में जैन पंडितों ने अर्द्धभागधी में अपने ग्रंथों की रचना की थी, परन्तु इन ग्रंथों की भाषा बहुत कुछ परिवर्तित रूप में मिलती है। ऐसा अनुमान किया जाता है कि इन ग्रंथों के रचना-काल से बहुत पहले की प्राचीन अर्द्धभागधी ही पूर्वी हिन्दी की मूल थी।^२ इस प्रकार यह स्पष्ट होता है कि साहित्य-रचना की दृष्टि से अवधी का इतिहास भी उतना ही प्राचीन है जितना व्रजभाषा का। भगवान् बुद्ध की मातृभाषा यही अर्द्धभागधी थी जिससे अन्ततोगत्वा पूर्वी-हिन्दी की उत्पत्ति हुई। भगवान् बुद्ध तथा महावीर स्वामी ने ५ वीं, ६ ठी श० ई० पूर्व में अपने उपदेश इसी अर्द्धभागधी से उत्पन्न पाली-भाषा में प्रचारित किये। महाराज अशोक के समय धर्मोपदेश की भाषा का प्रयोग राजकुल तथा राजशासन में होता था अतः “राजभाषा होने के कारण इसका प्रभाव आजकल अंग्रेजी की तरह प्रायः समस्त भारतीय भाषाओं पर था।”^३

अपभ्रंश-काव्य में पूर्वी हिन्दी के शब्द अपने मूल रूप में विद्यमान थे। “संकट पाआ”, “केण मिटाआ”, “लग णहिजल” वाक्यांशों में पाआ = पावा, मिटाआ = मिटावा, लग = लगे, निकट, पूर्वी प्रयोग हैं। चन्द्र की भाषा तो “पड्भाषा” थी ही, उसमें पूर्वी प्रयोग विद्यमान होना स्वाभाविक ही था।^४

१. हि० भाषा और साहित्य, श्यामसुन्दर दास, पृ० १६

२. Evolution of Avadhi—Baburam Saksena, page 7

३. हि० भा० और सा०, श्यामसुन्दरदास, पृ० १६

४. कोशोत्सव-स्मारक-संग्रह, पृष्ठ, ३७=

“अति ढक्यो न उघार सलिल जिमि सिधिग सियालह ।” में “उघार” प्रयोग पूर्वी है जिसका प्रयोग ‘खुले हुए’ के अर्थ में होता है ।

“धीन शब्द मुप नीसरइ धीर घरि कै राम ।” “नीसरइ” का प्रयोग ‘निकलने’ के अर्थ में पूर्वी भाषा में प्रचलित है ।

जगन्निर्ग का आल्हसण्ड पूर्वी हिन्दी का बृहद् काव्य है । जनता के द्वारा जितना समादर इस काव्य का हुआ, उतना किसी भी दूसरे का नहीं हुआ । कबीर ने पर्याप्त पूर्वी प्रयोग किये हैं, यहां तक कि उनकी भाषा पूर्वी-प्रधान हो गई है । जायसी का पद्मावत जनता की भाषा के माध्यम से मानव-युक्तियों का व्यापक चित्र प्रस्तुत करता है और तुलसी का मानस पूर्वी-हिन्दी का गौरव ग्रह ही नहीं है वरन् जनता का कण्ठहार भी है । हमारे प्रस्तुत कवियों के बीच भी अनेक कवि, हिन्दी साहित्य में पूर्वी भाषा की उक्त परम्परा को अद्युण्य बनाये हुए हैं । जगजीवन-पंथी साधुओं की वाणी अपने भक्ति-विषयक उद्गारों को इसी दैनिक व्यवहार की भाषा में व्यक्त करती है । कासिमशाह ने अवधी का प्रचलित रूप प्रयुक्त किया है और अयोध्यावासी अनेक राम-भक्तों ने भी कथा-प्रबंध के लिए अवधी का प्रयोग किया है ।

उक्त कथन से हम इम निष्कर्ष पर पहुंचते हैं कि इस पूर्वी हिन्दी को तथा इसके आरम्भिक रूप को भी, अधिक राजाश्रय प्राप्त नहीं हुआ । अशोक-काल में राजाश्रय पाकर भी इस भाषा का सम्पर्क जनता से ही बढ़ता रहा और हिन्दी-साहित्य के आरम्भ काल से तो इसकी प्रवृत्ति बहुत कुछ लोकोन्मुख हो उठी । जनता ने इसे अपना लिया और अपने अनुभूत्यात्मक उद्गारों को व्यक्त करने का साधन बनाया । कबीर तथा जायसी इसके प्रत्यक्ष प्रमाण हैं, यद्यपि तुलसी जैसे विद्वान् के हाथों इसका समुचित सस्कार तथा शृंगार भी हुआ, परन्तु तुलसी की भाषा लोकभाषा से कुछ दूर जा पड़ी, सम्भवतः इसी कारण उसका अनुकरण यथातथ्य रूप में हमें बहुत कम उपलब्ध होता है ।

कबीर तथा जायसी की परम्परा में जगजीवन तथा कासिम, लोकभाषा का प्रचुर प्रयोग करते हुए दृष्टिगत होते हैं । गिरिधर कविराम जैसे नीतिकार भी इसी लोकभाषा के द्वारा जनता में सद्बृत्तियां जागृत करने का प्रयत्न करते हैं । विभिन्न प्रान्तवासियों तथा संस्कृतियों के सम्पर्क में आने के कारण लोकभाषा में प्रान्तीय तथा विदेशी शब्दों का आना स्वानाविक है, अतः उक्त कवियों की भाषा में भी हमको व्रजभाषा, खड़ी बोली तथा उर्दू के शब्दों के पर्याप्त मिश्रण प्राप्त होते हैं । ऐसे मिश्रणों को स्वीकार कर लेना, भाषा की शक्ति-सजीवता का परिचायक है और अवधी में यह शक्ति पूर्णतया विद्यमान

है। यहां पर हम चार प्रमुख विभाजनों के अन्तर्गत उक्त शक्ति का परिचय देने का प्रयत्न करेंगे। ये विभाजन हैं : (१) सूक्ष्म भावाभिव्यक्ति (२) लाक्षणिकता (३) व्यापकता तथा (४) माधुर्य और संगीतात्मकता।

सूक्ष्म भावाभिव्यक्ति का गुण, विकास-प्राप्त भाषा का लक्षण है। जब तक भाषा जनसाधारण के दैनिक-जीवन सम्बन्धी भावों तथा विचारों को व्यक्त करने के लिए प्रयुक्त नहीं होती, तब तक उसमें सूक्ष्मतम भावाभिव्यंजन के उपयुक्त शब्दावली का निर्माण भी नहीं होता। जो भाषा जितने अधिक व्यक्तियों के द्वारा और जितने अधिक समय तक जनता द्वारा प्रयुक्त होती है उसकी भावव्यंजना की शक्ति भी उतनी ही अधिक बढ़ जाती है। हम कह चुके हैं कि अबधी को राजाश्रय प्राप्त नहीं हुआ, अतः उसका व्यवहारक्षेत्र प्रधानतया जन-जीवन ही बना रहा, अतः उसे अपनी भावाभिव्यक्ति की शक्ति को विकसित कर लेने का पर्याप्त अवसर प्राप्त हुआ। एक उदाहरण द्वारा इस कथन को स्पष्ट किया जा सकता है : क्रोध का भाव समय-समय पर, परिस्थिति के अनुसार, तीव्र अथवा मन्द रूप धारण करके उत्पन्न होता है। यद्यपि मूल भाव क्रोध ही रहता है तथापि तत्कालीन परिस्थिति के अनुसार उसके रूप में परिवर्तन हो जाता है। भाषा का व्यवहार करने वाले सूक्ष्मदर्शी व्यक्ति इन विभिन्न भावों का नामकरण कर लेते हैं और समयानुसार उन्हें रिसाना, बिरझाना, अनखाना, झीकना, खिरझिराना, झन्नाना आदि नामों से पुकारने लगते हैं। उक्त विभिन्न भेदों में स्पष्ट अन्तर है। रिसाना, तीव्र और स्थायी क्रोध का द्योतक है, बिरझाने के साथ रूठने का भाव मिश्रित है, अनखाना साधारण अप्रसन्नता को व्यक्त करता है, झीकने में असमर्थता का समावेश रहता है, खिरझिराना झुझलाहट का सूचक है और झन्नाने में असहिष्णुता निहित है। इस प्रकार एक ही भाव के अनेक रूपों का पर्यवेक्षण तथा नामकरण हो जाने से भाषा ने पर्याप्त शक्ति सम्पन्नता प्राप्त की। इस प्रकार के कुछ उदाहरण यहां पर उपयुक्त होंगे।

१. कुपुत्र के समुदाय में जा बसने पर माता झीकती है। पुत्र को उचित मार्ग पर लगाने में वह असमर्थ है, अतः उसकी इस खीझ में निराशा और असमर्थता का भाव मिश्रित है। क्रोध तो पुत्र के प्रति है ही :

“कह गिरधर कविराय मातु झंलै बहिं ठाईं।

अस पुत्रिनि नहिं होय बंझ रहतिउ बर साईं ॥”^१

२. फूहड़ स्त्री का कार्यक्रम सब अस्तव्यस्त तथा ऊटपटांग रहता है। उसके उलटे-सीधे व्यवहार का वर्णन करते हुए कवि 'धैना' शब्द का प्रयोग करता है :

“कह गिरिधर कविराय फुहर के याही धैना ।
कजरोटा बह होय लुकाठन आंजी नैना ॥”^१

उक्त शब्द अपरिवर्तनशील तथा स्वभावगत व्यवहार का बड़ा उपयुक्त द्योतक है। फूहड़ की अपने स्वभाव से पराजय इस शब्द के द्वारा बड़ी सफलता से व्यक्त हुई है। इस शब्द के स्थान पर 'धंधा' शब्द का प्रयोग सारी भाव-व्यजना पर पानी फेर देता।

३. 'मकर' विदेशी शब्द 'मक्र' (अरबी) का परिवर्तित रूप है, तथापि अवधी भाषा ने इसे ऐसा अपना रखा है कि पूर्ण रूप से ग्राम्य ही समझा जाता है। किसी धूर्त व्यक्ति की चालवाजी के लिए इसका प्रयोग हो सकता है किन्तु अवधी में इसका प्रयोग प्रधानतया रोग, चोट, पीड़ा आदि का वहाना करने के लिए किया जाता है। 'त्रियाचरित्र' में इस प्रकार का जाल बना कर, पति को धोखा दे देने की विशेष कला है। उसी का उल्लेख करते हुए गिरिधर ने कहा है :

“मक्कर वाली नारि का मारा ना मिमिआइ ।”^२

ऐसे छल में पड़ जाने वाला व्यक्ति, बलि के बकरे के समान, एक ही प्रहार में समाप्त हो जाता है, उसे 'मिमियाने' का भी अवसर नहीं मिलता। इसी से मिलता-जुलता एक शब्द 'फेनहाव' भी अवधी में प्रचलित है। इसका प्रयोग केवल वन कर रोने-चिल्लाने, हाय-हाय करने आदि के अर्थ में ही किया जाता है। मक्कर और फेनहाव के प्रयोगक्षेत्र का अन्तर इससे स्पष्ट हो जाता है।

४. किसी वस्तु को विशेष ध्यानपूर्वक देखने को 'निरथाना' अथवा 'निर-ताना' कहते हैं। किसी सूक्ष्म वस्तु को देखने के लिए जब विशेष दृष्टि गडानी पड़ती है तब उस क्रिया को व्यक्त करने के लिए इस शब्द का प्रयोग होता है। भगवान् का ऐव्य प्राप्त करने के लिए दृष्टि को अन्तर्मुखी करके एकाग्र करना पड़ता है अथवा त्रिकुटी पर दृष्टि जमाकर उसका ध्यान करना पड़ता है, उक्त क्रिया को व्यक्त करने के लिए कवि ने इस शब्द का प्रयोग किया है।

१. वही, पृ० ९

२. वही, पृ० ८

“बास जक्त, रहि निरास, निरखहु निरथाई ॥”^१

“निरताना” निरत होने, तल्लीन होने के अर्थ में प्रयुक्त हुआ है, उसी से निरथाना रूप परिवर्तित होकर आया है।

५. “अरथाना” शब्द का प्रयोग, अर्थ-गर्भित बात कहने के अर्थ में होता है। जब गूढ़ भाव से पूर्ण बात कही जाती है तब “अरथा कर बात कहना” कहलाता है। जगजीवन ने अपने निर्गुण-सम्बन्धी विचारों को पारिवारिक रूपक द्वारा व्यक्त किया है, अतः वे स्मरण दिला देना चाहते हैं कि उनकी बात अर्थ-गर्भित है, उसका कोई लौकिक अर्थ न ग्रहण करे।

“गगरिया मोरी चित सो उतरि न जाय।

इक कर करवा, एक कर उबहनि, बतिया कहीं अरथाय ॥”^२

इसी प्रकार कितने ही छोटे-छोटे, सूक्ष्म भावाभिव्यक्ति करने वाले शब्दों का प्रयोग अवधी के कवियों द्वारा हुआ है, जिनसे भाषा की इस शक्ति का परिचय प्राप्त होता है। कुछ शब्द उक्त उदाहरणों के अतिरिक्त भी देखे जा सकते हैं :

बौहर (बावली, पगली), जनारो (जानवर, उग्रहास के अर्थ में प्रयुक्त), अनारो (मूर्ख), घटिहा (घटी करने वाला, छली), अफराना (तृप्ति की अति हो जाना), जबहा (दुःसाहस), छिनकबुद्धि (अस्थिरमति मनुष्य), बिहभना (क्षगड़ा करना) इत्यादि।

कुछ शब्द, समानार्थी दो शब्दों के संयोग से बने हैं जो त्रिया रूपों को बहुत कुछ स्पष्ट करते हैं। एक दूसरे से खींचतान करते-करते मनुष्य छीन क्षपट पर उतर आता है।

“ऐंचा खैची भै सबहिन कै, परिगै शक्काशोरी ॥”^३

ऐंचा-खैची और शक्काशोरी का प्रयोग, उक्त दृश्यों को स्पष्ट करने के लिए हुआ है। वादविवाद के लिए “लटापटी” का प्रयोग इस प्रकार हुआ है :

“लटापटी होने लगी मोहि जुदा करि देहु”^४

अभिमानी व्यक्ति के ऐंठने का चित्रण करने के लिए :

“ऐंड़ि-ऐंड़ि बतलाहि सूर्य के सम्मुख जुगनू”^५

१. जगजीवन, बानी, भा० २, पृ० ८७

२. वही, पृ० ४७

३. वही, पृ० ७५

४. गिरिघर, कुंडलिया, पृ० ७

५. वही, पृ० ३१

में ऐंडि शब्द को दो बार प्रयोग करके अहं-भाव की सफल ध्यजना की गई है।

“पनहिन मूड ठठाना” और “टूटे रंड अरराय” में शब्दानुकरण का सहारा लेकर, ठठाना और अरराना शब्दों का प्रयोग हुआ है। सर पर पनही की, और वक्ष के सम्पूर्णतः टूट गिरने की ध्वनि, उक्त शब्दों द्वारा सफलतापूर्वक व्यक्त हुई है।

अवधी में इस प्रकार के शब्दों का बाहुल्य है जिनके द्वारा मनुष्य अपनी छोटी से छोटी अनुभूति को व्यक्त करने में समर्थ होता है। यद्यपि लोक-भाषा के बहुत से शब्द, काव्य में ग्राम्य समझकर प्रयोग नहीं किये गये तथापि इससे भाषा की शक्तिमत्ता पर कोई सन्देह नहीं किया जा सकता। अवधी को तो विशेष रूप से लोक-पक्ष प्राप्त हुआ था और उसी के बल पर वह शक्तिमती हुई।

लाक्षणिकता भाषा का एक आकर्षक गुण है। “मुख्य अर्थ का बाध होने पर रूढि अथवा प्रयोजन के कारण जिस शक्ति द्वारा मुख्यार्थ से सम्बन्ध रखने वाला अन्य अर्थ लक्षित हो, उसे ‘लक्षणा’ कहते हैं।”^१ अथवा “कभी-कभी ऐसा होता है कि शब्द के साधारण अर्थ से उसका वास्तविक अभिप्राय नहीं प्रकट होता। वास्तविक अभिप्राय उसके साधारण अर्थ से कुछ भिन्न होता है। शब्द की जिस शक्ति से उसका वह साधारण से भिन्न और दूसरा वास्तविक अर्थ प्रकट होता है, उसे लक्षणा कहते हैं।”^२ उक्त उद्धरणों से यह स्पष्ट होता है कि वचन-वक्रता लक्षणा का एक प्रमुख लक्षण है। कथन की भंगिमा, भाषा को एक अपूर्व आकर्षण प्रदान करती है। भाषा की सारी मुहाबरेदानी और चुस्ती इसी भंगिमा पर निर्भर करती है। यह भंगिमा, यद्यपि भाषा का सस्कार करने वाले कलाकारों द्वारा भी प्रस्तुत की गई तथापि लोक-व्यवहार के क्षेत्र में इसका विकास स्वाभाविक रूप में होता रहा। अवधी में इस प्रकार की स्वाभाविक वचन-वक्रता प्रचुर मात्रा में उपलब्ध है क्योंकि व्यवहार-क्षेत्र में, अवधी निरन्तर प्रयोग-बहुता रही। अनेक शब्द, दैनिक वार्तालाप के व्यवहार में रूढ होकर एक नवीन अर्थ देने लगे जिससे उसकी मनोरमता बढ़ी। इन रूढ अथवा सप्रयोजन प्रयुक्त हुए शब्दों के द्वारा मुहाबिरीयों का निर्माण हुआ जिनके द्वारा भाषा को भाव-प्रदर्शन का कलात्मक रूप प्राप्त हुआ। इस कलात्मकता के साथ-साथ उसकी भावव्यंजना की शक्ति में भी वृद्धि हुई।

१. रसमंजरी : सेठ क० ल० पोद्दार, पृ० १९

२. हिन्दी शब्द-सागर, पृ० २९९०

इस प्रकार के कुछ उदाहरण, प्रस्तुत कवियों के काव्य से उपस्थित किये जाते हैं। साधारण दैनिक व्यवहार अथवा घटनाओं की सदृशता के आधार पर विभिन्न अनुभूतियों को व्यक्त करने की प्रवृत्ति इन उदाहरणों में स्पष्ट रूप से देखी जा सकती है, भाव-व्यंजना की यह स्वाभाविक शैली, भाषा को मानव-जीवन के अत्यन्त निकट स्थापित कर देती है।

१. किसी वस्तु के पूर्ण रूप से जलकर समाप्त हो जाने को "जलकर भुटा हो जाना" कहते हैं। पूर्णतया भस्म हो जाने का अर्थ प्रयोजनीय होने के कारण, भुटा होने का लाक्षणिक अर्थ ग्रहण किया जाता है। "अथ क्रम जरि भे भूटा"^१ में इसी प्रकार का अर्थ निहित है। पापों और कर्मों में जलकर पूर्णतया विनष्ट हो जाने वाले मानव के लिए कवि ने भुटा हो जाने का लाक्षणिक प्रयोग किया है।

२. खूटे में बंधा हुआ पशु कितना पराधीन होता है यह बतलाने की आवश्यकता नहीं। केवल अपने सीमित क्षेत्र में ही चक्कर काटना उसके भाग्य में लिखा होता है। सांसारिक भ्रमजाल इसी प्रकार के खूटे के समान है जिसमें बंधा हुआ व्यक्ति केवल अपने क्षेत्र में ही चक्कर काटता रहता है, इसलिए उसकी वास्तविक असहाय दशा का बोध कराने के लिए "बांधे भ्रम के खूटा"^२ प्रयोग बहुत ही उपयुक्त है।

३. भगवद्-स्तुति प्रत्येक जन के लिए संसार में मुलभ है। यदि वह वास्तव में भगवान् के यशगान की इच्छा रखता है तो वह उसे प्रचुर परिमाण में उपलब्ध हो सकता है। इस इच्छानुकूल भगवद्-स्तुति का अवसर पाना मानो उसे लूटना है। "साधो अस्तुति जन जग लूटा"^३ में लूटने का यही लाक्षणिक प्रयोग देखा जा सकता है। भगवद्-भजन की सर्वमुलभता व्यक्त करना ही इस प्रयोग का उद्देश्य है।

४. विरह की दाहकता काव्य में बहुप्रचलित है। अग्नि की लपट की उष्णता तो सर्वविदित ही है परन्तु जब अग्नि की ज्वाला अत्यन्त प्रबल होती है तब उसके निकट जाना तो कठिन होता ही है वरन् उसकी "शार", आंच, को सहन कर पाना भी अत्यन्त कठिन हो जाता है। इस शार की असहनीयता प्रदर्शित करके, कवि ने विरह-बहिर् की तीव्रता को मयारूप व्यवहृत कर दिया

१. जग० बानी, भा० २, पृ० १६

२. जग० बानी, भा० २, पृ० १६

३. जग० बानी, भा० २, पृ० १६

है। वास्तव में जो व्यक्ति इस झार को महन कर सके उसका हृदय धन्य है, क्योंकि वह सहनशीलता की पराकाष्ठा को पहुँच गया है।

“कांपे स्वर्ग पताल सब, धरती मेरु पहाड़।

कामम ताकर धन हिया, सहे बिरह की झार ॥”^१

५. किसी वस्तु का शार-भाग प्राप्त करने के लिए उमे ध्यान लेते हैं। छनी हुई वस्तु, शुद्ध तथा तत्वरूप समझी जाती है। ज्ञानोपदेश करने वाले व्यक्ति अपने शिष्यों को अनेक प्रकार की कथाएं, उपाख्यान इत्यादि सुनाकर उनके हृदय को प्रभावित करने का प्रयत्न करते हैं किन्तु प्रस्तुत उपदेशक, सम्पूर्ण ज्ञान के अन्तिम तत्व, छने हुए रूप को, नाम-रूप को, ही देखता है।

“आवत देखि दृष्टि मोहि ऐने, ज्ञान कहत हौं छाती।

बिरलै संत तंत ते लागे, प्रीति नाम ते टानी ॥”^२

लोक-भाषा अवधी में प्रयुक्त होने वाले ऐसे लाक्षणिक प्रयोग असंख्य हैं और दैनिक वार्तालाप में उनका प्रयोग प्रचुरता से हुआ है, यहाँ तक कि बात बात में यह लाक्षणिक भंगिमा अपने स्वाभाविक रूप में देखी जा सकती है। उक्त उदाहरणों के अतिरिक्त कुछ और भी यहाँ पर प्रस्तुत किये जाते हैं।

१. “नाम के रंग छकी”^३

छकी = मानसिक रूप से तृप्त।

२. “देखि दरस मोरा हियरा जुड़ाइ”^४

जुड़ाना = संतुष्ट होना।

३. “कुमति ज्ञान धरि कूटा”^५

कूटना = पराजित करना।

४. “कर्म भर्म जब जैहहि भाग”^६

भागना = समाप्त होना।

५. “चैन हिरानो ज्ञान हिरावा”^७

हिराना = खो जाना।

६. “बिरह बेलि चड़ि लागि अकासा”^८

बेल का आकाश लगना = असीम विस्तार होना।

१. हंस जवाहिर, पृ० ८१

२. जग० बा०, भा० २, पृ० १६

३. जग० बा०, भा० २, पृ० ९

४. जग० बा०, भा० २, पृ० १०

५. जग० बा०, भा० २, पृ० १६

६. जग० बा०, भा० २, पृ० २८

७. हं० ज०, पृ० ७१

८. हं० ज०, पृ० ७२

- ७ "संग चलो मारग कटि जाई"^१ कटना = समाप्त होना ।
 ८. "हिये धाव सो लाग"^२ धाव = तीव्र पीड़ा ।
 ९. "दिन दश मंह यह भयो बखाना"^३ दस दिन = थोड़े समय में ।
 १०. "है विवाद की खानि"^४ खानि = भाण्डार, उद्गमस्थल ।

इसमें सन्देह नहीं कि यह लाक्षणिकता भाषा का अमूल्य वैभव है । इसके द्वारा भाषा को जो मार्मिकता प्राप्त होती है वह उसे तुलनात्मक दृष्टि से शीर्ष स्थान तक पहुँचा देती है ।

व्यापकता : भाषा को शक्तिमत्ता तथा लोकप्रियता प्रदान करने के लिए हमारे कवियों ने उसे सदैव उदारता की ओर उन्मुख रखा है । तत्कालीन प्रचलित विदेशी शब्दावली तथा मुहावरे बड़ी स्वतंत्रता के साथ अवधी में आत्मसात् कर लिये गये हैं । इस उदारता के परिणामस्वरूप, जहाँ भाषा एक ओर लोकग्राह्य बन गई है वहीं दूसरी ओर उसमें प्रवाह तथा सगठन बढ़ गया है । नीतिकार, संत तथा प्रेमाख्यानक कवियों ने जो कुछ लिखा, जनता के लिए लिखा; हमारे कवियों में गिरिधर, जगजीवन तथा कासिमशाह ऐसे ही कवि हैं । जनता के कवि होने के कारण ही इन्होंने अवधी को अपनाया और लोक प्रचलित शब्दों और मुहावरों का व्यवहार किया । कासिमशाह मुसलमान थे अतः उनकी अवधी में इस प्रकार के सम्मिश्रण स्वतः हो गए । तुलसी की भाषा यदि सुसंस्कृत साहित्यिक अवधी है तो हमारे प्रस्तुत कवियों की अवधी अपना लोकप्रिय, स्वाभाविक रूप लेकर उपस्थित हुई है । अपने को वातावरण के अनुकूल सुसंगठित कर लेने की शक्ति, इस अवधी की संप्राणता की पूर्ण परिचायिका है । यहाँ पर इस प्रकार के कुछ शब्द तथा मुहावरे प्रस्तुत किये जाते हैं जिनको हमारे कवियों ने पूर्णतः अपना लिया है ।

१. "पिता पुत्र के बैर नफा कहू कौने पाई ?"^५
२. "लेही घर अरु द्वार करी मैं फजिहति तेरी ।"^६

-
१. ह० जवा०, पृ० २१
 २. वही, पृ० ६७
 ३. वही, पृ० २६
 ४. जग० बा०, भा० २, पृ० १८
 ५. गिरिधर कुं०, पृ० ६
 ६. वही, पृ० ७

३. "इन तेरह सों तरह दिये वनि आवै साई" १
४. "बरु फाका करि मरै जगत में शोभा पावै" २
५. "करहु माफ गुनाह" ३
६. "साई फुदरति अजब तुम्हारी" ४
७. "पनाह है तुम्हारी" ५
८. "नूर नीर अन्हाय" ६
९. "तमा तुजूक तै मार" ७
१०. "तिहू बीच विधि कीन फमोना" ८
११. "कह वह गई हसोन स्वरूपा" ९

इसके अतिरिक्त और भी बहुत से विदेशी शब्द इन कवियों की कृतियों में बिखरे पड़े हैं। हैवान, गारत, कौल, अजब, तमाशा, नुकसान, खाक, बलाय, खाका, हाजिर, आला, तसवी, फरमाना, कबूलना, गाफिल, ख्याल, गैब, जिकर, यार, पीर, मुरशिद, खास आदि कितने ही शब्द प्रयोग किये गए हैं। इनमें से कुछ शब्द तो कवियों की साम्प्रदायिकता के कारण आ गए हैं। तसवी, गैब, जिकर, यार, पीर, मुरशिद आदि शब्द, सन्त कवियों की निर्गुण-भावना की अभिव्यक्ति करने में पर्याप्त सहायता करते हैं, अतः इनका प्रयोग उन लोगों के लिए अनिवार्य हो उठता है। कुछ शब्द नित्य-व्यवहार के कारण इतने आत्मसात् कर लिये गये हैं कि उनके उपयोग के लिए न तो कवि को प्रयत्न करना पड़ता है और न उससे सरल दूसरा शब्द उसे उपलब्ध हो पाता है, अतः स्वाभाविक प्रवाह में पडकर वह स्वतः प्रयुक्त हो जाता है। इस प्रकार भाषा को अपने सरल रूप में विकसित होने तथा अधिक से अधिक जनता का प्रतिनिधित्व करने का अवसर प्राप्त होता है। यह भी देखा जा सकता है कि किसी

-
१. गिरिधर, कुड०, पृ० ११
 २. वही, पृ० १७
 ३. जग० बा०, भाग १, पृ० २
 ४. वही, पृ० ५
 ५. वही, पृ० १८
 ६. वही, पृ० ४७
 ७. वही, पृ० ६०
 ८. हं० ज०, कासिम पृ० ७
 ९. वही, पृ० ३०

शब्द को लेकर उसके आधार पर कवियों ने अपना शब्द गढ़ लेने का प्रयत्न किया है।

- | | |
|-------------------------------|-----------------------|
| १. "पैदा करत निपैद करत हो" १ | निपैद=मुक्त, |
| २. "काम करत बिनकार" २ | बिनकार=व्यर्थ |
| ३. "दाता जिन्हें अदत्त कहै" ३ | अदत्त=न देनेवाले, सूम |
| ४. "घरै आवै अनगरी" ४ | अनगरी=अपरिचित |

स्पष्ट है कि नि, बिन, अ, उपसर्ग लगाकर उक्त शब्दों को निषेध-सूचक बना लिया गया है, यद्यपि उनसे साधारणतया बहुत कुछ अर्थ-विभ्रम भी हो सकता है। इन उपसर्गों का प्रयोग भी लोक-व्यवहार के ही आधार पर किया गया है, अतः उनकी व्याकरण-सम्मतता पर दृष्टिपात करना व्यर्थ है।

शिष्ट-समुदाय की वार्तालाप-शैली जनसाधारण से सदैव कुछ भिन्न रहती आई है। साधारण जनता से नागरिक व्यक्तियों का अन्तर दिखलाने के लिए कवियों ने कुछ खड़ी बोली रूपों का मिश्रण, भाषा में कर दिया है, इसके द्वारा उनके गुरुत्व का आभास देने का प्रयत्न किया गया है। स्वाभाविकतया ऐसे स्थल, कथानकों अथवा वार्तालापो के बीच ही आ सकते हैं अतः कासिम के हस-जवाहर में इस प्रकार के स्थल दृष्टिगत होने का पर्याप्त अवसर है। कुछ उदाहरण पर्याप्त होंगे।

१. "कहा कि मैं रहने नहीं आया।" ५
२. "कहूँ बात तो निलज कहाऊँ।" ६
३. "रहता नहीं नेक महि ठाऊ।" ७
४. "तू ने क्रोध भरा हिम माँहाँ।" ८

उक्त उदाहरणों में क्रियाओं तथा सर्वनाम के साधारण खड़ीबोली रूप देख जा सकते हैं। ये रूप अवधी के रूपों के निकट अवश्य हैं, तथापि उनका प्रयोग

१. जग० बा०, भाग १, पृ० ३५
२. जग० बा०, भाग १, पृ० २०
३. जग० बा०, भाग २, पृ० १११
४. गिरिधर कु०, पृ० ११
५. कासिम, हं० ज०, पृ० २१
६. वही, पृ० १०३
७. वही, पृ० १०४
८. वही, पृ० ,,

जानबूझकर किया गया है, इसमें सन्देह नहीं। यदि उक्त वाक्यों में प्रयुक्त शब्दों के स्थान पर अवधी शब्द रख दिये जाय तो निश्चय ही वाक्य-विन्यास शिथिल हो जायगा, अतः इनका प्रयोग अभीप्सित रूप से हुआ है, ऐसा स्पष्ट है। "रहता नाहि" के स्थान पर "नाई रहत" अथवा "तूने" के स्थान "तुइ" "तै" रूप होने चाहिए, जिनके रख देने से छन्द भंग हो जायगा, अतः इन स्थलों पर खटीबोली का प्रयोग जानबूझकर किया गया है। अवधी की उदार-वृत्ति तथा उसकी व्यापकता उपर्युक्त उदाहरणों से बहुत कुछ सिद्ध हो जाती है।

लोकभाषा तद्भवशब्द-बहुला ही हुआ करती है। यद्यपि सरल तत्सम शब्द भी अपने यथावत् रूप में ग्रहण किये जाते हैं तथापि उनकी सख्या तद्भव शब्दों से कहीं कम होती है। साधारणतः आधे से अधिक तद्भव शब्द भी जन-प्रयुक्त भाषा में उपलब्ध होते हैं। जैसे-जैसे भाषा साहित्यिक तथा सुसंस्कृत होती जाती है, वैसे ही वैसे जनसाधारण से उसका सम्पर्क घटता जाता है। जायसी और तुलसी की भाषाएं इस तथ्य को प्रमाणित करती हैं। जायसी की भाषा, प्रांत की बोलचाल की भाषा है और इसलिए जनता के द्वारा सरलतापूर्वक समझी जाती है, तुलसी की भाषा संस्कृत-बहुला, तत्सम शब्दों से युक्त है अतः वह मुशिक्षित जनता के द्वारा ही समझी जा सकती है। आधुनिकतम अवधी-काव्य "कृष्णायन" की भाषा के विषय में देशरत्न राजेन्द्र प्रसाद ने यही आशंका प्रकट की है कि यद्यपि इस ग्रंथ की 'भाषा अवधी है और इसलिए "मानस" की भाँति मीठी। (तथापि) संस्कृत का प्रयोग "मानस" से अधिक मात्रा में है और यदि प्रचार में कमी होगी तो इसी कारण से।'^१

हमारे प्रस्तुत अवधी के कवियों की भाषा अपने सरल स्वाभाविक रूप में ही हमारे सम्मुख आती है। इसके लेखक न तो संस्कृतज्ञ थे और न जनसाधारण से दूर रहने वाले व्यक्ति। उनकी भाषा अपने स्वाभाविक रूप में विकसित हुई थी, जिसमें तत्सम, तद्भव, देशज तथा विदेशी, सभी प्रकार के शब्द, यथावसर प्राप्त होते हैं। परन्तु इसमें सन्देह नहीं कि तद्भव शब्दों की संख्या अधिकतम है और भाषा का सारा माधुर्य इन्हीं शब्दों के ऊपर आश्रित है, यद्यपि विदेशी शब्दों का प्रयोग भी बहुत ही व्यजनात्मक तथा मार्मिक हुआ है। भाषा की सरलता तथा मधुरता का परिचय प्राप्त करने के लिए सबसे पहले हमको इन्हीं शब्दों पर दृष्टिपात करना पड़ेगा। तत्सम शब्दों के मनोहर सरल रूप, अवधी को माधुर्य प्रदान करने में निरन्तर सहायता करते हैं। ये शब्द जनता के इतने

आत्मीय हो गये है कि उसे इनका प्रयोग करने में किसी प्रकार का प्रयत्न नहीं करना पड़ता है । न तो इन शब्दों में उसे किसी प्रकार की पृथकता का ही अनुभव होता है न क्लिष्टता का । अतः कवियों की वाणी में इनका घुल-मिल जाना स्वाभाविक ही है । निम्नलिखित शब्दों पर दृष्टि डालने से यह बात स्पष्ट हो जायगी :

१. 'प्रीति अन्तर आहि' १
२. 'नारि रत नहि होय' २
३. 'पतित अनंत गनै को कहं लो' ३
४. 'ध्याकुल होहुं विहाल' ४
५. 'रह्यो देखि मैं दर्शन ओरा' ५
६. 'पार्वं निर्मल पंथ भिखारी ।' ६
७. 'टेका तबहीं चरन पुनि और दण्डवत कीन्ह ।' ७
८. शब्द से प्रेम हिये भरिदेई ।' ८

उक्त शब्द अपने तत्सम रूप में होने के साथ-साथ श्रुति-मधुर भी है, इस प्रकार की प्रचुर शब्दावली अवधी के कवियों द्वारा प्रयुक्त हुई है, परन्तु संस्कृत शब्दों से विकसित तद्भव रूपों का माधुर्य इन मूल-रूपों से भी अधिक है क्योंकि उनमें मूल रूपों की रही-सही द्वित्व-सम्बन्धी परुपता अथवा षकार की कर्णकटुता भी समाप्त हो जाती है । वास्तव में ये तद्भव शब्द ही अवधी की सजीवता और मधुरता के द्योतक हैं । यहां पर हम कुछ ऐसे शब्द उपस्थित करेंगे :

- | | |
|-------------------------------|--------------|
| १. 'नाहि लाहत नाम रस बहु' ९ | लाभ=लाहु |
| २. 'दीजै हमहि न खोरि' १० | खोट=खोरि |
| ३. 'सतसंगति गहि पोड़ि' ११ | प्रौड़=पोड़ |
| ४. 'जब चितयो एक फोरा' १२ | कोग=कोर |
| ५. 'साई मैं तो बड़ा अनारो' १३ | अनार्य=अनारी |
| ६. 'मारि कै जमदूत खूदा' १४ | खुण्डन=खूदना |

- | | |
|-----------------------------|--------------------------|
| १. जग० बानी, भाग १, पृ० १११ | ८. हं ज०, पृ० २०९ |
| २. वही, पृ० १०५ | ९. जग० धा०, भाग १, पृ० ९ |
| ३. वही, पृ० ३४ | १०. वही, पृ० १२ |
| ४. वही, पृ० २१ | ११. वही, पृ० १४ |
| ५. हंस जवा०, पृ० १८३ | १२. वही, पृ० १६ |
| ६. हंस जवा०, पृ० १४९ | १३. वही, पृ० ३८ |
| ७. हंस ज०, पृ० १४८ | १४. वही, पृ० ४३ |

७. 'सूटे हैं सय नाम विहना' १	विहीन=विहून
८. 'जाति लागि सय नात नाह ते' २	जाति = नात; नाय=नाह
९. 'चारि दिना का अहै पेखना' ३	प्रेक्षण=पेखना
१०. 'मिलि होय नाहि निनार' ४	निः+ निकट=निनार
११. 'रवि ससि नेग रूप मनियारो' ५	अनेक=नेग
१२. 'यह मन गगन मंदिल राखु' ६	मदिर = मंदिल
१३. 'आजा बाप कं नाम पुकारिहि' ७	आर्य = आजा
१४. 'बजूर काल यम का तेहि घेरी' ८	वष्य = बजुर
१५. 'चलो शाह के वार' ९	द्वार = वार
१६. 'दूध नीर जो करो नियारा' १०	निः+ निकट = नियार
१७. 'खेह जान सर खेह चढ़ाई' ११	क्षार = खेह
१८. 'आहै अलप लप्यो तव आयो' १२	अलक्ष्य = अलप
१९. 'अरे मन मुग्ध समुझि' १३	मुग्ध = मुग्ध
२०. 'खांड जैसे मिलाई तक्कर' १४	तक्र = तक्कर
२१. 'कंजवास बिगसित' १५	विकसित = बिगसित
२२. 'तिरपति प्यास न जाई' १६	तृप्ति = तिरपति
२३. 'सुखी कौन बिलम नहि लायो' १७	विलम्ब = बिलम
२४. 'घिरत लेहु बहिराई' १८	घृत = घिरत

उक्त शब्दों में कुछ अपने तत्सम रूपों के अत्यन्त निकट है। मंदिल, गज्जर मुग्ध, तक्कर, बिगसित, तिरपति, बिलम, घिरत, ऐसे शब्द है जिनमे बहुत थोड़ा परिवर्तन करके कवियों ने उन्हें अपने प्रयोग के अनुकूल बना लिया है। उक्त परिवर्तन के द्वारा जहां एक ओर शब्दों की उच्चारण-विलम्बता दूर हो गई है,

१. जग० वा०, भाग १, पृ० ४६	१०. वही, पृ० ११०
२. वही, पृ० ५२	११. वही, पृ० ११२
३. वही, पृ० ५६	१२. जग० वा०, भा० २, पृ० १२४
४. वही, पृ० ८८	१३. वही, पृ० ७६
५. वही, भाग २, पृ० ५६	१४. वही, पृ० ३४
६. वही, भाग २, पृ० ७८	१५. वही, पृ० ८७
७. वही भाग २, पृ० ९०	१६. वही, पृ० ९४
८. कासिम, हं० अ०, पृ० ११५	१७. वही, पृ० ९७
९. वही, पृ० १०७	१८. वही, पृ० ११५

वहाँ दूसरी ओर द्वित्व वर्णों के अलग हो जाने के कारण मृदुता भी आ गई है। बिलम में अंतिम व्यंजन 'ब' का लोप हुआ है, 'नेग' में आरम्भ के स्वर 'अ' का लोप स्पष्ट है, 'विगसित' में 'ग' 'क' का स्थानापन्न हो गया है, जो विशेष श्रुति-मुखद है। 'कोण' का 'ण' 'र' में परिवर्तित होकर 'कोर' हो गया है। इस प्रकार भाषा अधिकाधिक श्रुतिमधुरता ग्रहण करती गई है। प्रयोग-बाहुल्य के कारण यह विकास, पूर्णतया स्वाभाविक रूप में हुआ है। हेरान, लोई, छाहीं, नात, गोत, अनुहारि, रात, राइ, माति, घिसिआना, वरजना, ठाऊँ, परपंष, भर्म, छिया, आदि अनेक तद्भव शब्द अवधी में प्रयुक्त होते रहे हैं और आज भी होते हैं, जिनके कारण भाषा मधुर भी है और बलवती भी।

देशज शब्द की उत्पत्ति प्रायः रूप अथवा क्रिया साम्य के अनुकरण पर हो जाया करती है। ऐसे भी शब्द प्रयुक्त होने लगते हैं जिनकी व्युत्पत्ति का पता नहीं लगता, अतः वे देशज शब्दों की श्रेणी में परिगणित कर लिये जाते हैं। इन शब्दों की अपनी निज की विशेषता होती है और ये भाषा की अपनी निज की सम्पत्ति होते हैं। इन शब्दों की विशेषता भाव-व्यंजना की दृष्टि से ही देखी जा सकती है, क्योंकि किसी भाव विशेष को व्यक्त करने के लिए ही इनका निर्माण हो जाता है। यहाँ पर कुछ ऐसे शब्द हम देखेंगे :

१. किसी वस्तु के सूख जाने पर उसके हिलने-डुलने से झुर-झुर का शब्द उत्पन्न होता है। अरहर के पौदे का झाँखर, पत्तियों के सहित सूखी हुई पेड़ की डाल आदि के उदाहरण इस कथन की पुष्टि में दिये जा सकते हैं। इसी ध्वनि-साम्य से सूखी हुई वस्तु के लिए 'झुराना' शब्द निर्मित ही गया है। किसी वस्तु के सूखकर सम्पूर्णतः नीरस हो जाने का भाव इस शब्द के द्वारा बड़ी सफलता से व्यक्त होता है :

“दिन-दिन धन तन लाग झुराई”^१

अथवा “भोलाशाह सुठाढ झुराना”^२

उक्त उद्धरणों में एक ओर नायिका का शरीर वियोगाग्नि की ज्वाला से नीरस हो रहा है, दूसरी ओर भोलाशाह नैराश्य तथा चिन्ता के झोको में सूख रहा है।

२. मनुष्य प्रायः सीधा मार्ग ग्रहण करके ही चलता है। इसी सीधे मार्ग को ग्रहण करने की क्रिया “सिधाना” प्रतीत होती है। सीधा मार्ग ग्रहण करके चल देना ही सिधाना है :

१. कासिम, हं० ज०, पृ० १२३

२. वही, पृ० ११४

“लगू पय उठि भोर सिधाऊँ”^१

सीधे चले जाने का भाव इस “सिधाने” से व्यजित होता है ।

३. किसी की धरोहर “थाती” कहलाने लगी है । सम्भवतः स्यायित्व से इसका सम्बन्ध जोड़ा जा सके । जब कोई व्यक्ति अपनी वस्तु का स्यायित्व चाहता होगा तभी वह उसे अपने किसी मित्र के पास रख देता होगा और वह वस्तु “थाती” कही जाने लगी । बहुत सहेज कर रखी हुई वस्तु के लिए इस शब्द का प्रयोग होता है ।

“लीन्हे रहु बिस्वास गहि थाती”^२

४. भारान्त हो जाने के अर्थ में “भरहाना” शब्द प्रयुक्त होता है । शब्द का पूर्वार्ध तो “भार” से उत्पन्न जान पड़ता है किन्तु उत्तरार्ध “हाना” प्रत्यय देशज ही प्रतीत होता है ।

“भै भरहाइ अस्तुति जेइ कीन्हा”^३

५. ढालुवा भूमि पर किसी वस्तु के ढुलकने को ढुरना, ढरकना कहते हैं । लुठकने के क्रिया-साम्य को लेकर इस शब्द की उत्पत्ति हुई जान पड़ती है । आंसू नेत्र से ढरक कर नीचे गिरते हैं :

“एक ढुरै ढूजे भर आवै”^४

“ढरकै आंस बात जो बोलै”^५

६. “घर उजार पिउ अन्त भुलाना”^६ में उजार शब्द निर्जनता तथा शून्यता का बहुत ही प्रभावशाली आभास देता है । प्रिय की अनुपस्थिति में घर के ऊजड़ लगने का वास्तविक दृश्य उपस्थित हो जाता है ।

जनसाधारण द्वारा व्यवहृत इन शब्दों की मार्मिकता तथा मधुरता इसी बात से स्पष्ट होती है कि कवियों ने स्पष्ट भावव्यञ्जना के लिए इनको अपनाया है । साधारण वार्तालाप में अवघ का ग्रामवासी अब भी प्रचुर शब्दों का प्रयोग करता है और अपनी सम्पन्न शब्दावली का आभास प्रदान करता है ।

विदेशी शब्दों को ग्रहण करने में हमारे कवियों ने बड़ी उदारता का परिचय दिया है यह हमने पहले भी कहा है । बहुत से शब्द अपने मूल रूपों में भी

१. हं० ज०, कासिम, पृ० १९१

२. जग० बानी, भा० १, पृ० १०७

३. जग० बानी, भा० १, पृ० १०७

४. कासिम, हं० ज०, पृ० १२३

५-६. " " " १३०

व्यवहृत होते हैं किन्तु उनमें सुविधानुसार परिवर्तन करके अथवा उनका संस्कार करके जनसाधारण के अन्तर्वासी इन कवियों ने उन्हें पर्याप्त रूप से श्रुतिमुखद बना दिया है। वास्तव में यह संस्कारिणी-शक्ति अवधी की सजीवता की परिचायिका है। बोलचाल की अवधी में आज भी, जरूर, लेकिन, सजा, रहम, खाना, औजार, जमीन, पोशाक, किताब, कलम आदि बहुत से विदेशी शब्द, स्वतंत्रता पूर्वक व्यवहृत किये जा रहे हैं। परन्तु काव्यभाषा में इस साधारण शब्द-चयन से कुछ अधिक सुरचि अपेक्षित है। शब्द-चयन भी हो और काव्योपयोगिता भी, तभी कवि का भाषा-विषयक लक्ष्य सिद्ध हो सकता है। हमारे कवियों ने भी इस दृष्टि से विशेष सहृदयता दिखलाई है, इसका प्रमाण निम्नलिखित कुछ शब्द हैं :

१. बिरान, (बेगाना, फा०) "बहुतक फिराहि गरब की माती खोजत पुरुष बिरान"^१
२. अरदास (अर्जदास्त, फा०) "अब अरदास सुनहु एह मोरी"^२
३. निवाजा (निवाज, फा०) "बहुत निवाजा कहं लग गाजौ"^३
४. गफिलाई (गफलत, अ०) "साधो .सत्तनाम है सांचा, मन भजू तजि गफिलाई"^४
५. कुरवान (कुरवान, अ०) "सीस करु कुरवान"^५
६. बंदगी (बन्दगी, फा०) "किया चहहु करि लेहु बंदगी"^६

उक्त शब्दों में "अर्जदास्त" के सारे कोने घिसकर उसे सम्पूर्णतः श्रुति-मुखद बना लिया गया है। सारा शब्द केवल कोमल अक्षरों का सचय रह गया है और काव्योपयुक्त हो उठा है। गफलत की परुपता को गफिलाई की सुकुमारता में परिवर्तित करके कवि ने मन के प्रति मधुर उद्बोधन देने योग्य भाषा प्रस्तुत कर ली है। अन्य शब्द भी मधुरता की दृष्टि से काव्य के लिए उपयोगी है। इस प्रकार का शब्द-चयन तथा संस्कार हमारे कवियों की प्रतिभा का सूचक है। अवधी भाषा की व्यापकता भी इससे पूर्णतः सिद्ध हो जाती है।

१. जग० बानी, भा० १, पृ० ८३

२. वही, पृ० ९२

३. वही, पृ० ९७

४. वही, पृ० १००

५. वही, पृ० ९४

६. वही, पृ० १११

माधुर्यं तथा संगीत : उक्त उद्धरणों से यह बहुत कुछ स्पष्ट हो जाता है कि अवधी में काव्यभाषा के उपयुक्त पर्याप्त माधुर्य विद्यमान है । उसके अपने शब्दों की मधुरता के अतिरिक्त उसमें शब्दों को आत्मसात् करके उन्हें मधुर रूप प्रदान करने की शक्ति भी है, यह भी अनेक उदाहरणों से स्पष्ट होता है । इसके अतिरिक्त कुछ प्रत्ययों के व्यवहार द्वारा शब्दों को काव्योपयुक्त मधुरता अथवा संगीतात्मकता प्रदान करने की प्रवृत्ति भी लक्षित होती है । जिस प्रकार छोटे आकार की वस्तु प्रियदर्शन होती है उसी प्रकार लघुता-सूचक-शब्द भी विशेष आकर्षक तथा कोमल लगता है । यह प्रवृत्ति पाश्चात्य भाषाओं में भी मिलती है । अंग्रेजी में Lock से Locket अथवा Book से Booklet बनाने में et प्रत्यय का प्रयोग करके शब्दों को लघुता-सूचक रूप दिया जाता है । अवधी में इया, इयां, इउं, वा, वां, आं, रा, अना, सि इत्यादि बहुत से ऐसे प्रत्यय हैं जिनके प्रयोग से शब्दों में सरसता तथा प्रियता उत्पन्न होती है । संगीतात्मकता में तो सहायता मिलती ही है । पदों में इन प्रत्ययों का प्रयोग विशेष बाहुल्य के साथ हुआ है । कुछ उदाहरणों से उक्त कथन को पुष्ट किया जा सकता है :

‘इया’ : “यहि वन गगन बजाव बंसुरिया”^१

“गगरिया मोरी चित सों उतरि न जाय”^२

“सूती सत सेजरिया री”^३

“आवत जात रहट की घरिया”^४

बिटिया, खटिया, लोटिया, मचिया आदि न जाने कितने शब्द इस प्रत्यय द्वारा निर्मित और प्रयुक्त होते हुए, अवधी क्षेत्र में उपलब्ध होते हैं ।

‘इया’ : “निंसि दिन लागि चरन की छहिया”^५

“बिनु दीपक उजियरियां री”^६

“ऐसे साईं की मै बलिहरियां री”^७

१. जग० बा०, भाग २, पृ० ३३

२. जग० बा०, भाग २, पृ० ४७

३. ” ” ” २

४. ” ” ” ३३

५. जग० बा०, भा० २, पृ० २

६. ” ” ” १०६

७. ” ” ” १०६

वास्तव में 'इयां' प्रत्यय 'इया' का ही थोड़ा सा परिवर्तित रूप है। उजियरिया, बलिहरियां, के अनुस्वार-रहित रूप भी बराबर प्रयुक्त होते हैं।

'इउं' : एउं और इउं क्रमशः एकवचन, उत्तम पुरुष, पुल्लिंग तथा स्त्रीलिंग के धोतक हैं, तथापि इनके द्वारा निर्मित शब्द श्रुति-मधुर हो जाते हैं। साधारणतया उ० पु०, एकवचन, पुल्लिंग तथा स्त्रीलिंग के लिये बहुवचन रूप 'हम' का ही प्रयोग होता है। 'हम गएन' 'हम गइत', साधारणतया प्रचलित रूप है, अतः उक्त, प्रायः अप्रचलित, प्रत्ययों से युक्त एकवचन शब्द विशेषतः मधुर लगते हैं :

"मैं निगुनी बन भूलि परिउं"^१

"भइउं मस्तानी रे"^२

'वा' 'वां' 'आं' : "जैहो ससुरवा परिहै जानि"^३

"नइहरवां आइ सुधि बिसरी"^४

"मनुआं फागु खेल पहिचानी"^५

उक्त तीनों प्रत्यय प्रायः एक ही हैं। केवल थोड़े से उच्चारण भेद से रूप में अन्तर हो जाता है।

'रा' : "सूतहि हियरा जुड़ाइ"^६

"तासों जियरा डेराय"^७

"सत्त नाम जप जीयरा"^८

इस 'रा' का प्रयोग शब्दों को विशेष सगीतात्मक बना देता है।

'अना' : "माया रच्यो हिंडोलना"^९

खटोलना आदि और भी शब्द इसी प्रत्यय से युक्त मिलते हैं। हिंडोला, खटोला, आदि शब्दों से ये शब्द विशेष श्रुति-मधुर हैं, यह कहना अनावश्यक है।

'सि' : "बाहर जब तँ भयसि"^{१०}

अहसि, आसि, गयसि, देखेसि, सुनेसि, आदि शब्द अद्यथी में प्रचलित हैं; इनके साधारण रूप अहै, आवा, गा, देखे, देखेउ, सुने, सुनेउ आदि प्रायः प्रयुक्त होते हैं। इस प्रत्यय का एक रूप 'सु' भी व्यवहृत होता है। 'आएसु', 'गएसु' का प्रयोग आया, गया के अर्थ में होता है।

१. जग० बा०, भाग २, पृ० ३

२. वही, पृ० ३

३. वही, पृ० ९

४. वही, पृ० ९

५. वही, पृ० ७६

६. जग० बा०, भा० २, पृ० १२

७. वही, पृ० ४७

८. वही, पृ० १२७

९. वही, पृ० ६४

१०. वही, पृ० ७२

इस प्रकार उक्त प्रत्यय-संयुक्त शब्द, भाषा को मधुरता तथा संगीतात्मकता प्रदान करते हैं। संगीतात्मकता के कुछ साधन और भी हैं। सबसे प्रमुख तथा बहुत प्रचलित साधन तो अन्त्यानुप्रास ही है। सम्पूर्ण छन्दोबद्ध-काव्य में इसका आधिपत्य है। इस दृष्टि से हमारे कवियों के ऊपर संस्कृत अन्त्यानुप्रास-हीन छन्द-रचना का प्रभाव नहीं पड़ा था। सारा अवधी काव्य, तथा ब्रजभाषा काव्य भी, इस तुकान्त छन्द-रचना से युक्त है और यह इतनी साधारण प्रवृत्ति है कि इसके विशेष उदाहरण अनावश्यक होंगे।

दीर्घान्तिता दूसरा साधन है जिससे संगीतात्मकता उत्पन्न होती है। मुख-मुक्त अथवा उच्चारण की सुविधा इस दीर्घान्तिता से विशेषतः प्राप्त होती है। चौपाई जैसे छन्द में तो अन्त की मात्रा का दीर्घ होना अनिवार्य ही है, अतः उसके विषय में कुछ कहने की आवश्यकता नहीं। केवल दो एक उदाहरणों से यह स्पष्ट किया जा सकता है कि ह्रस्वान्त ध्वनियाँ भी इसी नियम का पालन करने के लिए, चौपाई में दीर्घान्त कर दी जाती हैं, और इसी कारण स्वर-प्रधान हो जाने पर वे विशेष संगीतात्मक हो जाती हैं।

“चातक भई रटै पिउ पीऊ, कोक रँनि लिये हर जीऊ।”^१

“कै वैरी अस कीन्ह बिछोहा, जिन जिउ लीन्ह दाग तन कोहा।”^२

उक्त उद्धरणों में अर्द्धालियों का प्रत्येक चरण दीर्घान्त कर दिया गया है जो छन्द का पूर्ण करने के साथ-साथ प्रवाह तथा संगीतात्मकता उत्पन्न करता है। पदों में, जहाँ पर इस प्रकार की दीर्घान्तिता सम्भव नहीं हुई है, वहाँ पर चरण के अन्त में रे, री, हो आदि सम्बोधन-सूचक दीर्घान्त ध्वनियाँ जोड़कर उसे संगीतमयता प्रदान की गई है। उदाहरणार्थ :

“कर न सुमिरिनी लेहु, अंतर घुनि लावहु रे।”^३

इस पंक्ति में यदि अन्तिम ‘रे’ को निकाल दिया जाय तो या तो उसके पूर्व की ध्वनि ‘हु’ को दीर्घ ‘हू’ करके गाना पड़ेगा अन्यथा प्रवाह में बाधा पड़ेगी।

“चरन सरन अब आपों में नहि जानी रे।”^४

इस पंक्ति में ‘रे’ के पूर्व की ध्वनि ‘नी’ यद्यपि दीर्घ है तथापि ‘रे’ को निकाल

१. हं० ज०, पृ० १३९

२. वही, पृ० १३९

३. जग० बा०, भा० १, पृ० १०२

४. ज० बा०, भा० १, पृ० २३

दिया जाय तो गाते समय उसके पूर्व की दो ध्वनिमें को दीर्घतर करना अनिवार्य हो जायगा, जाऽऽ नीऽऽ; तभी पद की गेयता सिद्ध हो सकेगी ।

“सुनु सुनु सखि री, चरन कमल तें लागि रहू री ।”^१

“आय कै झगरा लायो रे ।”^२

“कहां गयो मुरली को बजैया, कहां गयो रे ।”^३

“रंगि रंगि चंदन चढ़ावहु, साईं के लिलार रे ।”^४

यह स्पष्ट विदित होता है कि उक्त उद्धरणों में 'रे' का कोई अर्थ नहीं है, यह केवल निरर्थक प्रयोग है, इसकी सारी उपयोगिता केवल पद को संगीतमय तथा उच्चारण-मुकर बनाने के लिए ही है । जहां कहीं दीर्घान्त चरण स्वतः संगीतात्मक है वहां चरण के मध्य में भी मुविधानुसार इस प्रकार की ध्वनि का उपयोग कर लिया गया है ।

“पैया परि मैं हारिउ हो, तुम दरद न आनी ।”^५

“ज्ञान गुन कौन कहै रे भाई ।”^६

इस प्रकार सरल तथा स्वाभाविक साधनों की सहायता से हमारे लोक-कवियों ने अपने काव्य में संगीतात्मकता उत्पन्न की है । इनमें संगीतशास्त्र के नियमों का पालन भले ही न हो किन्तु निशंर की स्वरलहरी अथवा खगकुल-गाकली का संगीत अवश्य विद्यमान है, और वही वास्तव में संगीत का मौलिक रूप है ।

संक्षेपतः काव्य-भाषा का यह सरल, स्वाभाविक, प्रवाहपूर्ण, उदार तथा संगीतमय रूप हमारे कवियों की स्वस्थ मनोवृत्ति का परिचायक है । अवधी का सम्बन्ध जनता से ही विशेष होने के कारण तत्कालीन अवधी भाषा-भाषी जनता की मनोवृत्ति इन कवियों के काव्य में प्रतिफलित होती लक्षित होती है । स्पष्ट है कि अवधी-क्षेत्र की जनता में जिस भाषा का विकास हो रहा था, वह पूर्णतः सजीव तथा गतिशील थी । उसमें सूक्ष्मतम भावों को व्यक्त करने की सामर्थ्य थी, अन्य भाषाओं के शब्दों को आत्मसात् करने की उदारता थी, अवधी से इतर क्षेत्रों को भी प्रभावित कर लेने की व्यापकता थी तथा पर्याप्त सघुरिमा तथा संगीतात्मकता थी । भले ही वह शास्त्रीयता तथा पंडित-मंडली के प्रभाव में अधिक न आई हो, परन्तु उसका मुक्त वातावरण में विकसित रूप अपने निजी गुरुत्व से चेष्टित था ।

१. जग० बा०, भा० १, पृ० ८८

२. वही, भा० २, पृ० ८५

३. वही, पृ० ८५

४. जग० बा०, भा० २, पृ० २

५. वही, पृ० ३९

६. वही, पृ० २०

तत्कालीन काव्यभाषा, व्रजभाषा के विषय में स्थान-स्थान पर अनेक बार कथन हो चुके हैं। उसकी प्रौढ़ता, प्रवाह, संगठन आदि के विषय में बहुत कुछ कहना विशेष आवश्यक नहीं प्रतीत होता। अवध प्रान्त के प्रमुख शृंगारी कवियों की भाषा तो एक मात्र व्रजभाषा रही ही है और उन्होंने उसका जितना अधिक सस्कार कर लिया था उससे अधिक की सम्भावना भी प्रतीत नहीं होती। उनकी भाषा में कथित-विषय को तत्काल हृदयंगम करा देने की शक्ति थी। भाषाधिकार का यह सर्वश्रेष्ठ लक्षण है। दोहा छन्द में इस गुण का उपयोग, कवि की भाषा सम्बन्धी चातुरी को और भी अधिक व्यक्त करता है। संक्षिप्त-गुण के लिये भाषाधिकार सर्वश्रेष्ठ साधन है। छन्द-रचना में उपयुक्त शब्द-सकलन के आधार पर सत्कवियों ने पर्याप्त गति-माधुर्य उत्पन्न किया है। सरल स्वाभाविक तथा मृदु-मंद गति से चलता हुआ छन्द-प्रवाह, शीतल, मंद, सुगन्ध समीर का आभास देता है। उसमें झंझावात के समान उद्वेग नहीं होता, सर्वथा छन्द में उक्त गति-सौन्दर्य विशेष दर्शनीय होता है।

शब्द-संगठन हमारे कवियों का विशेष गुण है। वातावरण के अनुकूल शब्द-चयन करने की प्रवृत्ति इनमें सदैव विद्यमान रही है। हमारा अभिप्राय अनुप्रासाश्रान्त शब्दावली से नहीं है जो भाषा की गति में पद-पद पर बाधक होती है, परन्तु रसानुकूल स्वाभाविक शब्द-संगठन, स्वतः-अलंकृत भाषा सदैव ही काव्य-सौष्ठव की महायक होती है और इस प्रकार की भाषा का हमारे कवियों में प्राचुर्य है। कहीं पर कवि, शब्दों को वांछित ध्वनि के अनुकूल प्रयोग करता है, कहीं पर चमत्कार-वृत्ति से प्रेरित किन्तु मानव-स्वभाव के अनुकूल, एक ही शब्द की पुनरुक्ति करके भाव-व्यंजना तथा आकर्षण उत्पन्न करता है और कहीं पर अनेक मुहाविरों, बोलचाल के प्रयोगों का व्यवहार करके भाषा को सुसंगठित बना देता है। उक्त गुणों के फलस्वरूप, भाषा में जो प्रवाह उत्पन्न होता है वह शब्द-साधना का सफल परिणाम कहा जा सकता है। हमारे कवियों में द्विजदेव, बेनी प्रवीन, दास, बेनी भट्ट और रसलीन का भाषा के ऊपर असाधारण अधिकार दृष्टिगत होता है। द्विजदेव की भाषा तो सर्वगुण-सम्पन्न है ही। बेनी प्रवीन तथा बेनी भट्ट में सफाई, लोच तथा प्रवाह का प्राधान्य है और दास जी शब्द-संगठन के अधिकारी हैं। भूपति जी में संक्षिप्त-गुण पर्याप्त परिलक्षित होता है। भाषा इन कवियों के लिए भाव-प्रदर्शन का वह साधन थी जो पूर्णतः उनके वश में रही। यहां पर हम उक्त गुणों से युक्त भाषा के दो एक उदाहरण प्रस्तुत कर देना ही पर्याप्त समझते हैं।

वेनी प्रवीन का निम्नलिखित सर्वैया देखिए :

“भृकुटी धनु ब्रैसरि मोर मनौ, मनि मानिक इंदु बधू जितु है ।
दुति दामिनि कोर हरी बन बेलि, घटाघन घूघुटु सो हितु है ।
उमगी रस वेनी प्रवीन रसाल, भयो अब चातक सों चितु है ।
हित रावरे नौल किसोर लला, अबला भई पावस की रितु है ।”^१

उक्त छन्द का सम्पूर्ण शब्द-संगठन मधुर तथा श्रुति-सुखद है । द्वित्व-वर्णों का प्रयोग नगण्य है । ‘भृ’ तथा ‘प्र’ केवल दो संयुक्ताक्षर प्रयुक्त हुए हैं जो रकार से युक्त होने के कारण मधुरता में व्याघात नहीं उत्पन्न करते । शेष अक्षर तवर्ग तथा पवर्ग से विशेषतया संकलित होने के कारण मधुरता-प्रधान हैं । सारा छन्द कर्ण-प्रिय शब्दावली से युक्त है । अनुप्रास का सरल तथा स्वाभाविक प्रयोग, भाषा में प्रवाह तथा गति उत्पन्न करता है और जिह्वा का संचालन, अबाध रूप से होता है । एक शब्द से दूसरे शब्द के उच्चारण पर जाने में न तो बाधा उत्पन्न होती है और न प्रयास करना पड़ता है । छन्द-पाठ में गति, मृदु तथा मंथर रूप से चलती है । सर्वे में दो लघु और एक गुरु के क्रम से ८ सगण हैं । स्वराघात में तोड़-मरोड़ नहीं है । दो एक स्थलों को छोड़कर कहीं भी दीर्घ का ह्रस्व अथवा ह्रस्व का दीर्घ नहीं बनाना पड़ता । कवि के नाम में अवश्य ‘वेनी’ का ‘नी’ ह्रस्व करके पढ़ना पड़ता है और अन्तिम चरण में ‘भई’ का ‘ई’ भी ह्रस्व करना पड़ता है, किन्तु इससे प्रवाह में बाधा नहीं आती और छन्द की लोच अक्षुण्ण बनी रहती है । उक्त सम्पूर्ण गुणों के कारण भाषा सरल, सुन्दर, संगठित तथा प्रवाह युक्त है । अनुप्रास, उपमा तथा रूपक की सहायता से कवि ने वर्ण-विषय को शीघ्रतम ग्रहणीय बना दिया है । इस सफाई के कारण कवि का भाषाधिकार स्पष्ट है । सुसंगठित तथा सबल भाषा का यह छन्द सुन्दर उदाहरण है ।

द्विजदेव जी का एक छन्द देखिए :

“गुंजरन लागीं भौर भीरै केलि कुंजन में,
कवलिया के मुख ते कुहूकनि कड़े लगी ।
द्विजदेव तैसे कछु गहब गुतावन ते,
चहकि चहंधा चटकाहटि बड़े लगी ।
लागो सरसावन मनोज निज ओज रति,
बिरह सतावन की बतिआं गड़े लगी ।

होन लागी प्रीति रीति बहुरि नई सी,
नवनेह उनई सी मति मोह सों मढ़ै लगी ।”^१

उक्त छन्द में वसन्तागम-जन्य परिवर्तन का चित्रण है। वातावरण की सृष्टि करना ही इस छन्द की भाषा का प्रमुख उद्देश्य है। उक्त वातावरण में व्याप्त अनेक प्रकार की ध्वनियों का अनुकरणवाची कथन, वांछनीय प्रभाव उत्पन्न करने में सफल होता है। अनुप्रास भी इस प्रयास में बहुत कुछ सहायक होता है। प्रस्तुत छन्द में गुजारना, कुहुकना, चटकाहट अनुकरणवाची शब्द हैं। वसन्त के प्रमुख उद्दीपन भ्रमर, कोकिल तथा गुलाब इन ध्वनि-शब्दों के द्वारा वातावरण में सजीवता उत्पन्न कर देते हैं। इन शब्दों के साथ संयुक्त, अनुप्रास वातावरण को और भी तन्मयतापूर्ण बना रहे हैं। “गुंजरन लागी भौर भौर केलि कुजन मे” चरणार्द्ध अनुस्वार-युक्त-ध्वनि-सम्पन्न होने के कारण भ्रमरावली के शब्द का मधुर-मादक प्रभाव उत्पन्न करता है। “कुहूकनि कढ़ै लगी” में भी कोकिल के स्वर का कर्ण-प्रिय प्रभाव है। “गहवै गुलाब” पूर्ण उत्फुल्लता व्यक्त करता है तथा “चहूकि चहूंधा चटकाहूटि बड़ै लगी” में कवि-प्रौढ़ोक्ति-प्रतिपादित पाटल पुष्प का प्रातःकालीन स्वस्थ विकास सूचित होता है। “नवनेह उनई सी मति मोह सो मढ़ै लगी” कथन से स्नेहातिरेक-जन्य मोह द्वारा अभिभूत मनो-वृत्ति की श्लथता का मद-विह्वल प्रभाव अनुभूत होता है। सारे छन्द में यद्यपि अनुप्रास का प्राधान्य है तथापि भाषा भाराक्रान्त नहीं है और उसमें स्वाभाविक गति है। भाषा-विषयक प्रौढ़ता तथा कलात्मकता के ऐसे अनेक उदाहरण हमारे कवियों में उपलब्ध हो सकते हैं, यह कथन अनावश्यक है। यहाँ पर हम कुछ फुटकर पंक्तियाँ प्रस्तुत करके इस विषय को समाप्त करेंगे :

१. “हरे हरे पातन पवन हरे हरे करै ,

गरे गहवरे नैन भरे धरे शीश पानि ।”^२

“हरे” का चार बार प्रयोग दो अर्थों में हुआ है। प्रथम “हरे हरे” का अर्थ ताजे, फलतः शीतल के लिए हुआ है, दूसरे “हरे हरे” का अर्थ मंद गति के लिए हुआ है। विरह-उत्ताप की अधिकता तथा नायिका की सुकुमारता का आभास उक्त शब्दावली द्वारा बहुत स्पष्ट रूप में मिलता है।

२. मुहाविरों का प्रयोग भाषा-संगठन का एक प्रमुख साधन है। भाव-व्यंजना के लिए मुहाविरों का प्रयोग एक प्रकार से अनिवार्य कहा जा सकता है। वक्रता

१. शृ० ल०, छं० २

२. बेनी, २० वि०, छं० ५०

तथा रोचकता उत्पन्न करने में भी मुहाविरे बहुत कुछ सहायक होते हैं। हमारे कवियों में इनका प्रचुर प्रयोग मिलता है :

गंगा : "धराधर ते घरा को घाई सुधा सी बरसि कै ।"^१

वेद-पुराण का कथन है : "पाव के पहार छार होत हे भरसि कै ।"^२

गंगा-विनय : चाहे अनचाहे हू निजाहे मोहि वनेगी ।"^३

राम से विमुख व्यक्ति : "सांड़ सम दागे त्यों विवेक ह्वै विदागे ।"^४

कृष्णके प्रति नायिका : "घाकर चरे परे घरवाहे हैं ऐसे हमारे बया के घनेरे ।"^५

सुरति-गुप्ता की उक्ति : "तोरि तनी तन छोरि अभूपन,
भूलि गई गल देन को फांसी ।"^६

राम के प्रति : "एती अनाकनी कीबो कहा रघु के कुल में को कहाइ कै नायक ॥"^७

कृष्ण "कारे डरारे निहारे इन्हें सखि रोम उठं अखियां भरि आवं ।"^८

मानिनी : "सीखत न सीख मखमिख ते अनल भरी

कठिन महा है माई मूरिख रिभाइयो ॥"^९

दूती-उक्ति : "आली मानु कहा पानु है जो पाके रस पाइयो ।"^{१०}

सुकुमारता : भूल न प्यास कछू अति ही कुम्हिलानियं जाति मूठी कंसो फूल है"^{११}

दूती : हांसी की बात कछूक उनारि, सुनारि संदेशो प्रियाहि सुनायो ।"^{१२}

भाषा-प्रौढ़ता का उक्त विकास अभी तक (ब्रज को छोड़कर) हिन्दी की अन्य उप-भाषाओं को प्राप्त नहीं हो सका है इसके प्रमाण में हम आधुनिक भाषाधिकारी कवि निराला की सम्मति उद्धृत कर देना यहा पर अनुचित नहीं समझते :

"ब्रजभाषा, साहित्य के विचार से मधुर भाषा है। उसके शब्द टूटते हुए इतने मुलायम हो गए हैं, जिससे अधिक कोमलता आ नहीं सकती। ब्रजभाषा का प्रभाव तमाम आर्यावर्त तथा दक्षिणात्य तक रहा है। सभी प्रदेशों के लोग उसकी मधुरता के कायल थे। बंगला, गुजराती, मराठी आदि भाषाओं में

१. बेनी भट्ट, स्फुट १५

२. वही

३. बेनी भट्ट, स्फुट १९

४. वही ८

५. बेनी, न० त०, छं० ४३६

६. बेनी, न० त०, छं० ७१

७. का० नि०, दास, छं० १८

८. वही, छं० ११

९. फा० अ०. प्र०, सुखदेव, पृ० १११ छं० ९६

१०. वही, पृ०, १११, छं० ९६

११. रसार्णव, सुखदेव, ७४

१२. वही, २३४

उसकी छाप मिलती है। प्रजभाषा साहित्य के अंग के अपर प्रान्त वाले भी अपनी भाषा को प्रजभाषा की तरह, उसी तूलिका से, मधुसिक्त कर देते हैं। यही साधना खड़ी बोली के लिए जरूरी है।^१

काव्य-शैली

मुक्तक : शैली में कवि का व्यक्तित्व निहित रहता है, इसमें सन्देह नहीं। इस आधार पर यदि यह कहा जाय कि वह अपनी रुचि के अनुकूल भाव-व्यंजना के साधन ग्रहण करता है, तो अनुचित न होगा। परन्तु कवि द्वारा किसी विशेष शैली का ग्रहण, केवल मात्र व्यक्तिगत रुचि पर ही निर्भर नहीं करता। काव्यगत रसात्मकता तथा परंपरा भी बहुत कुछ अपना प्रभाव डालती हैं और इनके कारण, अनेक स्थलों पर कवि को अपनी व्यक्तिगत रुचि का शमन करके परिस्थितियों के अनुकूल शैली-विशेष का उपयोग करना पड़ता है। इसमें सन्देह नहीं कि हमारे आलोच्य कवियों पर अधिकांशतः परम्परा का प्रभाव था, रसात्मकता का नम्बर दूसरा था तथा व्यक्तिगत-रुचि का प्रश्न उनके सम्मुख प्रायः नहीं उठा। अपने पूर्ववर्ती कवियों द्वारा प्रदर्शित मार्ग का अनुगमन करने में ही उन्होंने मर्यादा की रक्षा समझी अतः परम्परा से चली आती हुई भाव-प्रदर्शन शैली को अपनाकर उन्होंने अपने को एक क्षेत्र-विशेष ही तक सीमित रखा।

रसात्मकता की दृष्टि से उनका सारा शैली-चयन अपने क्षेत्र में ही हुआ है, उससे बाहर जाने की आवश्यकता उन्होंने नहीं समझी। इसे संकीर्णता कहा जा सकता है, किन्तु इस संकीर्णता का उज्वल-पक्ष भी है। जहाँ एक ओर हमारे कवि कुछ थोड़े से गिने-चुने छन्दों को लेकर ही भावव्यंजना करते रहे, वहाँ दूसरी ओर उन्होंने उक्त छन्दों पर जैसा अधिकार प्राप्त किया, जितनी कलात्मकता से उन्हें सुसज्जित किया, वह अन्यत्र दुर्लभ है। समस्या-पूर्ति जैसी कला-कुशलता हमारे कवियों को इसी कारण प्राप्त हो सकी, क्योंकि कुछ विशेष छन्दों पर उनका पूर्ण अधिकार था। एक चरण, अथवा चरणार्थ को आदर्श-रूप सम्मुख रखकर, समान-सौन्दर्य-पूर्ण शेष चरणों की रचना कर देना उनके असाधारण अभ्यास तथा भाषाधिकार का द्योतक है, इससे इनकार नहीं किया जा सकता। आज भी उर्दू के शायर अपनी रूढ़िगत शेर(ग़ज़ल) शैली को अपनाए हुए हैं और उस पर उन्हें जो महारत (अभ्यास) हासिल है वह मुशायरा-प्रेमियों से छिपी नहीं है। अस्तु।

१. 'साहित्य और भाषा' नामक निबंध; प्रबंध-पत्र पृ०. १४-१५ (निराला कृत)

हमारे आलोच्य कवियों का काव्ययुग मुक्तक-शैली का युग था। परम्परा द्वारा तो उन्हें मुक्तक का उपहार अपने पूर्ववर्ती कवियों से प्राप्त हुआ ही था, परिस्थितियाँ भी उन्हें मुक्तक-प्रयोग की ओर ही प्रेरित करती रही। दरबारों का वातावरण, जनसाधारण को तत्काल प्रभावित कर देने की आवश्यकता, थोड़े में बहुत कुछ कह डालने की कला, चमत्कार, चमत्करण आदि ने उन्हें मुक्तक-शैली को अनिवार्यतः ग्रहण करने के लिए बाध्य किया। रजवाड़ों में आश्रित कवियों को अपने आश्रयदाता के सम्मुख कोई ऐसी बात कहनी आवश्यक थी जो सारे दरबार के मुँह से "वाह वाह" की ध्वनि निकलवा ले, उनका पर्याप्त मनोरंजन कर सके। कविवर कुछ ऐसी अनूठी उक्ति प्रस्तुत करें जो श्रोताओं के हृदय में पैठ जाय और उनके प्रतिभा-चमत्कार का सिक्का जमा दे। दूसरी ओर, सन्त महात्माओं की वाणी के लिए यह आवश्यक था कि वह जनता को सूत्र-रूप में, सूक्तियों द्वारा कुछ उपदेश दे सकें, कोई ऐसी अद्भुत उक्ति प्रस्तुत करें कि श्रद्धानु-समाज आश्चर्य-सागर में डूबकर उनके गूढ कथन के रहस्य को सुलझाने में लग जाय अथवा अपनी तन्मयता में वे कुछ ऐसा राग गाएँ जो श्रोता के हृदयों को अभिभूत कर ले। और इन सब कथनों के लिए छोटे-छोटे छन्दों की आवश्यकता थी। दोहा, छप्पय, पद, कवित्त-सर्वथा जैसे छन्द इन छन्दों में प्रधान हैं। इन्हीं का प्रयोग हमारे कविवरग ने अधिकांशतः किया है। उक्त छन्दों के द्वारा "एक मर्मस्पर्शी खण्ड दृश्य"^१ प्रस्तुत करते हुए हमारे कवियों ने कहीं तो अभिनवगुप्ताचार्य के कथनानुसार "पूर्वा पर निरपेक्षापि हि येन रसचर्वणा त्रियते तदेव मुक्तकम्" के सिद्धान्त को चरितार्थ किया है और कहीं-कहीं पर बिना रस-निष्पत्ति के केवल वाग्वैदग्ध्य का ही प्रदर्शन किया गया है।

मुक्तक छन्दों में दोहा बहुप्रचलित तथा व्यापक छन्द रहा है। प्रबंध काव्यों में भी इसका उपयोग, बहुलता के साथ हुआ है, यद्यपि कथा-प्रबंध के बीच में भी उसे "पूर्वापर निरपेक्ष" रूप में देखा जा सकता है। कथा के विशेष स्थलों के आधार पर, एक दोहे के द्वारा सिद्धान्त-कथन की शैली इन काव्यों में विशेष रूप से अमनाई गई है। ये सिद्धान्त, नीति, उपदेश, सूक्ति, दर्शन-सम्बन्धी हो सकते हैं। ऐसे दोहों की भाषा साधारणतया सरल, स्पष्ट तथा व्यंजक होती है। "हंस-जवाहिर" में मीर बहादुर और दौला मीर के युद्ध में, मीर बहादुर की सांग द्वारा दौला मीर को वीर-गति प्राप्त होती है। कवि उसके यशस्वी जीवन का स्मरण करते हुए नीति-कथन करता है :

“कामिम जो जस कै मुये, मुये पुएप सो नाहि ।

तन अलोप भा जगत ते, यश जीवै जग माहि ॥”^१

उक्त दोहा कथा-प्रबंध से बिलकुल स्वतंत्र रूप में भी देखा जा सकता है । उसे मुक्तक श्रेणी में रखना जा सकता है । इसी प्रकार हंस की मृत्यु और उसके साथ रानियो के सती हो जाने पर कवि दार्शनिक सिद्धान्त-निरूपण करता है :

‘छारहि ते साजा सबै, छारहि जो सब भांज ।

छारहि मांज स्वरूप है, देखि सो दरपन मांज ॥”^२

इस दोहे को भी पूर्णतः स्वतंत्र दृष्टि से देखा जा सकता है । कथा-प्रबंध से इसका सीधा सम्बन्ध नहीं है ।

भक्ति-प्रधान कथा प्रबन्धों में भी दोहे का विशिष्ट स्थान है । यद्यपि ये प्रबंध, कथात्मक से प्रतीत होते हैं तथापि इनमें सिद्धान्त-निरूपण ही प्रधान होता है । इस सिद्धान्त-निरूपण की रूक्षता को दूर करने के लिए सम्पूर्ण कथन, संवाद-शैली में रख दिये जाते हैं । गुरु-शिष्य पार्वती-शंकर, नारद-ब्रह्मा अथवा इसी प्रकार के ऋषिवर्य के बीच वार्तालाप दिखलाकर कवि प्रश्नोत्तर द्वारा अपने विषय को सर्वग्राह्य बनाने का प्रयत्न करता है । प्रायः इन सबारों में दोहा-चौपाई अथवा दोहा-कवित्त-सवैया-शैली ग्रहण की गई है । सुखदेव मिश्र का ‘अध्यात्म प्रकाश’ जगजीवन दास के ‘प्रथम ग्रंथ’ तथा ‘मनपूरना’ तथा दास जी का ‘विष्णुपुराण भाषा’, इसी शैली में लिखे हुए ग्रंथ हैं । यहां पर दो एक उदाहरण पर्याप्त होंगे :

(१) शिष्योवाच : “मूळ अविद्या तुम कही, सब उपाधि को देव ।

देह लिंग अरु स्थूल को आनो चाहत भेव ॥”

गुरु उवाच : ‘नासिका नयन त्वचा रसना मिलि कान ए इन्द्रिय ज्ञान बपानी ।

वाक नियानि निपाऊ उपास्य पदो मिलि पांच ह्वै कर्म विधानी ।

प्राण अपान समान और व्यान उदानहि और मनोबुद्धि भानी ।

मूडमन पाचहु तत्वनि ते ए हम चह तत्व को सूक्ष्म जानी ॥”^१

(२) शिष्य : “पूछीं मैं कर जोरि कै, कही सो गुरु समुझाइ ।

कौनी युक्ति मृष्टि में, कही सो मोहि चैताइ ॥”

... ..

१. हं० ज०, पृ० २५५

२. हं० ज०, पृ० २७१

३. अध्यात्म-प्रकाश, सुखदेव मिश्र (निजी-संग्रह से)

नायिकाओं में से कुछ का विस्तृत वर्णन है और कुछ को उपेक्षा है, ऋतु-वर्णन विस्तृत है। हास्यरस केवल एक दोहे में कहा गया है। शान्तरस चाईस दोहों में कहा गया है। सपत्नी, बावली, गंवारी, अन्योक्ति जैसे कवि-परम्परा से इतर विषय भी ग्रहण किए गए हैं। कहने का तात्पर्य यह है कि भूपति कवि ने अपनी रुचि के अनुकूल ही रचनाएं की हैं, किसी परम्परा का पालन करने मात्र के लिए नहीं। शान्तरस में कुछ दार्शनिकता भी दृष्टिगत होती है अन्यथा विषय साहित्यिक है। शेष सभी कवियों ने रीतिबद्ध रचना की है और लक्षण-उदाहरण के क्रम में दोहे का प्रयोग किया है।

सोरठे का इतिहास भी दोहे जैसा ही प्राचीन है; अपभ्रंश काव्य में उसका पर्याप्त प्रयोग मिलता है। उदाहरणार्थ :

“बाढी तो बढवाण बीसरता न बीसरइ।

सोना समा पराण भोगावह पइं भोगवीइ।”^१

तथापि सोरठा इतना लोकप्रिय तथा व्यवहृत नहीं हुआ जितना दोहा। दार्शनिक तथा साहित्यिक, दोनों ही क्षेत्रों में दोहे का उपयोग हुआ है, यद्यपि युग की परिस्थितियों के अनुसार साहित्यिकता की ओर रुचि विशेष दिखलाई पड़ती है। सन्त कवि जगजीवन ने दोहे का प्रयोग दार्शनिक क्षेत्र में किया है। परम्परा के अनुसार यह दार्शनिकता, भारतीय वेदान्तवाद तथा इसलामी एकेश्वरवाद का मिश्रण है। इसमें ईश्वर की एकता, उसकी निराकारता तथा सर्वव्यापकता की ओर निर्देश है। व्यावहारिकता के लिए उसमें ‘नाम’ द्वारा भगवत्-स्मरण किया जाता है। जीव उसे प्राप्त करने के लिए अहंकार-त्याग, दया, क्षमा, सहिष्णुता आदि सद्गुणों को स्वीकार करे, तभी उसका निस्तार हो सकता है। साधना की दृष्टि से गुरु की शरण तथा सुरतिसलग्नता ही जीव को परमात्मा तक पहुंचा सकती है। कवीर के ये मिश्रित सिद्धान्त बहु-विश्रुत हैं और उनके परवर्ती सम्प्रदायो ने भी घुमा फिरा कर प्रायः इन्हीं सिद्धान्तों को स्वीकार किया है। जगजीवन ने भी पद तथा दोहा शैली में इसी दार्शनिकता का प्रतिपादन किया है। दो एक उदाहरण पर्याप्त होंगे।

“इहां तो कोळ रहि नहीं, जो जो धरिहैं देह।

अंतकाल दुख पाइहौ, नाम तें करहु सनेह ॥४॥”^२

१. पुरानी हिन्दी, पृष्ठ ५३

२. जग० शब्दा०, भा० २, पृ० १२७

“जगजीवन गुरु सरन ही, अंतर धरि रहु ध्यान ।
अजपा जपु परतीत करि, करिहैं सब औसान ॥७॥”^१

“गुप्त प्रकट समुझा चहै, भजै नाम करि हेत ।
काया आसन दिढ़ करै, सुमिरत रहै सचेत ॥”^२

“जिन केहु सुरति संभारिया, अजपा जपि भै संत ।
न्यारे भवजत सबहि तैं, सत्त सुकृति तैं तत ॥१५॥”^३

दार्शनिकता का भारतीय स्वरूप, प्रधानतया अवतारवाद तथा पीराणिकता में लक्षित होता है और श्रृंगारात्मकता अथवा शुद्ध भक्ति के द्वारा यह व्यक्त होता है। भूपति जी ने अपनी सतसई में दोहा-शैली का आशिक उपयोग उक्त दार्शनिकता को व्यक्त करने के लिए किया है। रीति-बद्ध रचना करने वाले कवियों में सुखदेव, दास, रसलीन, बेनी भट्ट तथा बेनी प्रवीन ने राधाकृष्ण अथवा रामभक्ति के आशय से अपने दार्शनिक विचार व्यक्त किए हैं। अनन्यता ही इस दार्शनिकता का तत्व है। शान्तरस के उदाहरण प्रस्तुत करके भी कवि ने दार्शनिकता को प्रथम दिया है। ब्रह्म-रूप में ईश्वर की सर्वोपरिता, राम और कृष्ण में उस श्रेष्ठता का आरोप, रागात्मक वृत्तियों के एक मात्र आलम्बन राम-कृष्ण, संसार और जीवन की अनित्यता, भगवद्-भजन में जीवन की सफलता आदि विचारों को व्यक्त करके कवियों ने ईश्वर और जीव सम्बन्धी काव्य की रचना की है। रामकृष्ण के अतिरिक्त अन्य देवताओं के प्रति भी कवि का भक्ति-भाव, गौण रूप से व्यक्त हुआ है। अवतारवाद से सम्बद्ध यह शैली, निर्गुणवाद सम्बन्धी पूर्वोक्त शैली से अधिक साहित्यिक है क्योंकि इसमें सौन्दर्य की ओर ध्यान विशेष है। निम्नलिखित उदाहरणों से इस रचना-शैली का परिचय मिल जायगा।

“गेह नेह बिन काम को जो बसि तीरथराज ।
कितक राज धन राज कित जो मन श्री वृजराज ॥”^४

१. जग० शब्दा०, भा० २, पृ० १२७

२. परम ग्रंथ, जग०

३. जग० शब्दा०, भा० २, पृ० १२७, २८

४. भू० स०, दो० ६८८

“ऐसी कछु उपजै हियै, छोड़ि जगत की आस ।
स्यामा स्यामै घ्याइये, करि वृन्दावन वास ॥”^१

“भक्ति तिहारी यों बसै, मो मन में श्रीराम ।
बसै कमिजन हियनि ज्यों, परम सुन्दरी वाम ॥”^२

“अवधि कियो तुम वास, यह बनहू है औधिबन ।
मेरो यहां निवास, किये वनै प्रतिपाल अब ॥”^३

“रघुकुल सरसीरूह विपुल सुखद भानुपद चार ।
हृदै आनि हनि काम मद कोह मोह परिवार ॥”^४

साहित्यिक क्षेत्र में दोहे का शुद्ध भारतीय स्वरूप अनुभूति, कल्पना तथा आलंकारिकता से युक्त दृष्टिगत होता है । इन दोहों की परम्परा तथा वातावरण भारतीय है । विरहानुभूति में भारतीयता के अनुसार नायिका की वेदनाओं का वर्णन ही प्रधान है । कल्पना की उड़ान, जीवन-क्षेत्र से अपना सम्बन्ध-विच्छेद करती हुई नहीं दृष्टिगत होती है । अतिशयोक्ति का उद्देश्य भी हृदय पर प्रभाव डालना ही होता है, केवल अद्भुत वातावरण की सृष्टि करना नहीं । उपमेय और उपमान भारतीय होते हैं, परम्परागत चन्द्र, कमल, कोकिल, चातक, लता, पुष्प आदि उपमान ही प्रधानतया व्यवहृत होते हैं । साहित्यिक परम्परा को दृष्टिगत रखते हुए, कवियों ने ग्लानियुक्त वर्णनों को निरंतर वचाने का प्रयत्न किया है । इस प्रकार भारतीयता के आधार पर रचे हुए ये मुक्तक, विशेष सहृदयतापूर्ण तथा मर्मस्पर्शी हैं । हमारे कवियों में अधिकांश दोहाकार नहीं हैं । केवल काव्यालंकार-लक्षणों का कथन कर देने के लिए भले ही इस छन्द का प्रयोग कर लिया गया हो, किन्तु कलात्मक-काव्य-रचना के लिए इसका उपयोग भूपति, रसलीन तथा बेनी भट्ट ने प्रधानतः किया है । इनके कुछ उदाहरण यहाँ पर प्रस्तुत किए जाते हैं ।

“घटत बढ़त रजनी सहित करत अधिक सुखदंद ।

रहत सदा पूरन उयी सुखद लिया मुख चंद ॥५२७॥”^५

१. न० त०, दो० ५३३

२. का० नि०, पृ० २४३

३. भू० स०, दो० ७००

४. का० नि०, पृ० १७२

५. भूपति सतसई

“मुख छवि निरखि चकोर अथ तन पानिप लखि मीन ।
पद पंकज देखत भंवर होत नयन रस-लीन ॥१७५॥”^१

“फूले कुंजन अति भ्रमत शीतल चलत समीर ।
मान जात काको न मन जात भानुजा तीर ॥६५०॥”^२

“सहज वात हूं शुकृति है ललित लता सी बाल ।
फूल भरी सुकुमार अति क्यों लाऊं नंदलाल ॥३१८॥”^३

“चंदन बंदन भाल पर अधर सु अंजन रेल ।
माली बन माली धरे अद्भुत बेनी वेप ॥१६३॥”^४

उक्त उदाहरणों में संस्कारगत-सौन्दर्य की छाया स्पष्ट है। यमुना-निकुज, त्रिवेणी-शोभा आदि दृश्यों का सौन्दर्य, साहित्यिक-परम्परा से भी हमें प्राप्त हुआ है, चाहे हमने स्वयं इनके दर्शन न किए हों। पूर्णचन्द्र, चकोर, भ्रमर, लता का सौकुमार्य, भारतीय प्रकृति की विशेषताएँ हैं, जिनकी ओर केवल कवि-वृन्द का ही नहीं वरन् जनसाधारण का आकर्षण भी सर्वस्वीकृत है। भाषा-विषयक कलात्मकता भी शब्दालंकार के रूप में, उक्त उदाहरणों में देखी जा सकती है। अनुप्रास, यमक के आधार पर भाषा को विशेष श्रुति-सुखद तथा प्रवाह-पूर्ण बना दिया गया है, यद्यपि उसे भाराक्रान्त नहीं किया गया है। दोहे का संक्षिप्त गुण, शब्दसंगठन, कलात्मक चित्रण, भाषा-साहित्य तथा प्रवाह आदि विशेषताएँ उपर्युक्त उदाहरणों से स्पष्ट हो जाती हैं।

सूक्ति-सम्बन्धी दोहों में वर्णन अथवा भाषा की प्रधानता के मर्मस्पर्शी कथन होते हैं। वचन-वक्रता की यही कला इनकी विशेषता है। मुहावरों का प्रयोग तथा अर्थ-भंगिमा की सहायता, सूक्ति में विशेष होती है। विरोधाभास, धन्योक्ति, अर्थ-विपर्यय, शब्द-विन्यास के आधार पर कथित ये सूक्तियाँ, उर्दू कविता का स्मरण दिला देती हैं। फिर भी इनको फारसी काव्य से प्रभावित नहीं कहा जा सकता है क्योंकि इस प्रकार के कलात्मक कथनों की परम्परा, प्राचीन भारतीय साहित्य, अपभ्रंश तथा संस्कृत काव्य में विद्यमान है। एक उदाहरण :

१. अंगदपेण, रसलीन

२. रसप्रबोध, रसलीन

३. रसविलास, बेनी भट्ट

४. रसविलास, बेनी भट्ट

“सोहगीउ सहि कंचुमठ जुत उताणु करेइ ।

पुठ्ठहि पच्छइ तरणियणु जमु गुण ग्रहण करेइ ॥”^१

नर्तकी के कंचुक की डोर पीछे से लींच कर कसो जा रही है, तरणिजन उसे पीछे से लींचती हैं, इसी पर कवि की उक्ति है कि पीठ पीछे जिनका गुण-ग्रहण हो वही श्रेष्ठ हैं । एक दूसरा उदाहरण देगिए; वृद्धायस्या के कारण सुनी हुई एक स्त्री से प्रश्न है :—

अथ. पश्यसि कि बाले, पतितं तव कि भुवि ?

और उसका उत्तर है :

रे रे मूर्ख जानांसि गतं तारुण्य मौक्तिकं ।^२

भर्तृहरि-शतक, भोजप्रबन्ध आदि रचनाओं में ये कलात्मक उक्तियां बहुलता से देखी जा सकती हैं । यह दूसरी बात है कि बहुप्रचलित विदेशी मुहावरों का भी कुछ उपयोग इन दोहों में हमारे कवियों द्वारा कर लिया गया हो । कासिम-शाह, भूपति तथा रसलीन ने इस प्रकार के सूक्त्यात्मक दोहों की रचना पर्याप्त परिमाण में की है । दास जी में भी कहीं कहीं पर, अन्योक्ति-रूप में ऐसी सूक्तियां मिल जाती हैं । कुछ उदाहरण प्रस्तुत किये जाते हैं :

“कासिम यौवन हाथ है, चहै सो काज मंवार ।

पुनि हस्तीबल जायगो, कौन उठावै भार ॥”^३

“जाको जासों होइ हित, वहे भली हित दास ।

सावन जगज्यावन गुनौ, का लै करै जवास ॥”^४

“वेद बिहित यह बचन है, यामें आन न आन ।

मुद्रा मुद्रित करतु है, हरि हरिविधि सों जान ॥”^५

“लालन के मन दृगन को रहे चोप यह आन ।

पहुंची बन पहुंची कहूं प्यारी के पहुंचान ॥”^६

१. पुरानी हिन्दी, पृ० ५५

२. सा० समालोचक, स०, २, भा० ४ से उद्धृत

३. हं० ज०, कासिम, पृ० २७१

४. का० नि०, दास, पृ० ७३।६५

५. भू० स०, भूपति, पृ० ५४।६७

६. अ० द०, रसलीन, पृ० १५।१००

चमत्कारपूर्ण शब्दों में नीति का कथन भी सूक्ति के अन्तर्गत रक्खा जा सकता है। उपर्युक्त दोहों में रसलीन के उदाहरण के अतिरिक्त, शेष सब नीति-सम्बन्धी सूक्तियाँ हैं। वास्तव में सूक्ति के आधार पर कथित नीति, विशेष प्रभावशालिनी होती है। अपने चमत्कार के कारण वह पाठक अथवा श्रोता को तुरन्त मुग्ध कर लेती है। तुलसी जैसे भक्त तथा महाकवि को भी इसी कारण सूक्त्यात्मक नीति-कथन का आश्रय ग्रहण करना पड़ा, जैसा कि उनके “भांग ते तुलसी” होने की उक्ति से पता चलता है। स्पष्ट है उक्त कथन में शब्द-चमत्कार द्वारा रामनाम का प्रभाव अंकित करना ही अभीष्ट है जिसने भांग जैसे मदपूर्ण त्याज्य पीने को “तुलसी” में परिवर्तित कर दिया। अस्तु।

शब्द-चमत्कार के अतिरिक्त नीति का कथन, सरल तथा सीधी शैली में भी किया गया है किन्तु हमारे युग के कवि, भाषा की ओर विशेष उन्मुख होने के कारण चमत्कार-शैली को प्रायः छोड़ नहीं सके हैं, अतः उनका नीति-कथन प्रधानतया सूक्ति की श्रेणी में ही रक्खा जा सकता है। जगजीवन जैसे कुछ सन्त कवियों ने अवश्य ही निराभरण भाषा में नीति-उपदेश दिये हैं किन्तु वे धर्म-सम्बन्धी विशेष है; लोक-व्यवहार सम्बन्धी कम। यहाँ पर दो एक उदाहरण पर्याप्त होंगे।

“भूलु फूलु सुख पर नहीं, अब हू होहु सचेत ।
साईं पठवा तोहिकां, लावो तेहितें हेत ॥३॥”^१

“अबहू समुझि के देखु तैं, तजु हंकार गुमान ।
यहि परिहरि सब जाइ है, होइ अंत नुकसान ॥”^२

उक्त उदाहरण संसार के मिथ्या सुख, अहंकार, गुमान आदि के त्याग का उपदेश देते हैं, इस दृष्टि से इन्हें लोक-व्यवहार-सम्बन्धी कहा जा सकता है किन्तु अन्ततः इनका उद्देश्य वैराग्य की प्रेरणा देना ही है। भाषा की दृष्टि से उक्त दोहों में कलात्मकता को प्रधानता देने का प्रयत्न नहीं है और न अलंकरण ही की प्रवृत्ति दर्शित होती है।

हमारे आलोच्य कवियों का युग, भारतवर्ष में विदेशी भाषा तथा साहित्य के उत्कर्ष का युग था। राज-भाषा, मुसलमान शासनकाल में, फारसी रही और जनसाधारण को विचारों के आदान-प्रदान के लिए उर्दू-मिश्रित देश-भाषाओं

१. साखी, जग०, भा० २

२. साखी, जग०, भा० २

का सहारा लेना पड़ा। साहित्य-क्षेत्र में भी धीरे-धीरे भाषा और भावों का मिश्रण १८वीं शताब्दी विक्रमीय में पर्याप्त हो गया था। उर्दू कविता भारतीय प्रभावों से प्रभावित है और फारसी काव्य-परम्परा का थोड़ा बहुत प्रभाव हमारे शृंगारकालीन काव्यों में परिलक्षित होता है, परन्तु अन्ततोगत्वा हमें यह स्वीकार करना पड़ता है कि हमारे कवियों पर विदेशी प्रभाव इतना अधिक कभी नहीं पड़ा कि हमारी काव्य-परम्परा का स्वरूप अपना अस्तित्व ही खो बैठता। संस्कृत-शास्त्रगत परम्पराओं का पालन करना भारतीय काव्य-रचना में अनिवार्य समझा जाता था, अतः नायिका-भेद के आधार पर नायिका की विभिन्न दशाओं का वर्णन भी हमारे कवियों का उद्देश्य रहा। एक कारण यह भी है कि कवियों ने नायक की दशाओं की ओर व्यापक दृष्टिपात नहीं किया जैसा कि विदेशी साहित्य में हुआ। दूसरे, शासकों की भाषा और कविता होते हुए भी, उर्दू, फारसी, हिन्दुओं और हिन्दी कवियों के लिए विधर्मी होने के कारण अस्पृश्य बनी रही। उन्होंने उसका अध्ययन तो किया, उसमें काव्य-रचना भी की तथापि अपने साहित्य से उसे यथासाध्य अलग ही रखता। जिस प्रकार उन्होंने मुस्लिम-संस्कृति को यथासाध्य नहीं अपनाया, उसी प्रकार साहित्य-क्षेत्र को भी अछूता रखने का प्रयत्न किया। फिर भी राजनियमों के अनुसार वेश-भूषा, आचार-व्यवहार, बोली-बानी में उन्हें बहुत सी बातें अनिवार्य रूप से अपनानी पड़ी और इन्हीं के साथ साहित्य में भी अनेक साधारण प्रभाव अनिवार्यतः आगए।

नख-शिख का वर्णन तो हमारे कवियों की परम्परा से उपलब्ध था, देवताओं के सम्पूर्ण अंगों का वर्णन नखशिख के रूप में संस्कृत-साहित्य में मिलता है तथापि हमारे कवियों ने नायिकाओं के रूप-वर्णन में अनेक ऐसे विदेशी उपमान ग्रहण कर लिए जो भारतीय परम्परा से विरुद्ध पड़ते हैं। रसलीनजी के ये उदाहरण देखिए :

“रक्त वृद्ध काजर भरे यों रोवति दुरि बाल ।

मनो निशानी वा दृगन दई गुंज की माल ॥४०१॥”^१

अश्रु-विन्दुओं की समता रक्त की वृद्धों से करना भारतीय-परम्परा नहीं है। भारतीय-परम्परा तो रक्त-मांस का उद्वेगजनक वर्णन वीभत्स के अन्तर्गत स्वीकार करेगी, शृंगार में नहीं। इसी प्रकार उनका मांग वर्णन देखिए।

“लाल मांग पटिया नहीं, मदन जगत की मार ।

अमित फरी पै लै धरी, रक्त भरी तरवार ॥ १२ ॥”^२

१. रम-प्रबोध, रसलीन

२. अंग-दर्पण, रसलीन

जायसी के “खाँड़ घार रहिर जनुभरा” की पुनरावृत्ति मात्र रसलीन जी ने कर दी है। पहले दोहे का भाव भी जायसी के “रक्त आंस घुंघुची बन घोई” के अनुरूप ही है। मुस्लिम कवियों के काव्य में इस प्रकार के उपमानों का ग्रहण किया जाना कुछ स्वाभाविक भी है।

विदेशी काव्य की, विरह में जलने और मासूक द्वारा कत्ल होने की कल्पना के कारण भी हमारे कवियों का काव्य ऊहात्मक चित्रणों की ओर विशेष उन्मुख हो गया। जलने पर धुआँ उठने और कत्ल होने पर रक्तपात की कल्पना, विदेशी काव्य की विशेषता है। कविवर मुबारक बिलग्रामी (काव्य-काल सं० १६६१ वि०) की निम्नलिखित कल्पना देखिए :

सोक लै काजर देरी गंबारिन, आगुरी तेरी कटैगी कटाछनि ।^१

आचार्य शुक्ल की उक्त पंक्ति पर टिप्पणी है कि “यदि कटाक्ष से उगली कटने का डर है तब तो तरकारी चीरने या फल काटने के लिए छुरी, हसिया आदि की कोई जरूरत न होनी चाहिए। कटाक्ष मन में चुभते हैं, न कि शरीर पर प्रत्यक्ष घाव करते हैं।”^२

वास्तव में भारतीय दृष्टिकोण, जो कि अनुभूति पर आश्रित है, शारीरिक पीड़ा को प्रधानता देकर उसे उपहासास्पद नहीं बनाता। रसलीन जी कहते हैं :

“तिरछी चितवन ते चलन चितवन कीनो दोग ।

लागत तिरछी तेग जब कटत बेग नहिं होय ॥४९॥”^३

मुबारक की तरह रसलीन भी तिरछी चितवन से तेग का काम ले रहे हैं। भूपति जी को नायिका की लंका के अस्तित्व में सन्देह है। उनकी दूती, कृष्ण के सम्मुख केवल अग्नि-धूम न्याय द्वारा ही यह प्रमाणित कर पाती है कि यदि लंका का अस्तित्व है नहीं तो नायिका चलती कैसे है :

“लंक जानि नहिं परति अँग सुनिये वृज के प्राण ।

धूम आग लौं कीजियतु चलित देखि अनुमान ॥११३॥”^४

परन्तु यदि जनाब “जुरअत” के निम्नलिखित शेर से उक्त दोहे की तुलना करें :

१. मि० ब० वि०, भा० १, पृ० ३६४

२. जायसी-ग्रंथावली, भूमिका, पृष्ठ ४२

३. अंग-दर्पण

४. भू० सं०

“समग गुनते हैं, तेरे भी कमर है।

कहा है निग सरह की है कियर है ॥”^१

तो यह स्पष्ट हो जायगा कि भूपति जी के दोहे में फिर भी विशेष सहृदयता है। “जानि नहिं परति है” कहकर कवि ने गंत की मूर्च्छना-भाव प्रदानित की है, उसके अस्तित्व को ही नहीं मुप्त कर दिया है।

विरह-ज्वाल में प्रज्वलित होती हुई नायिका, अग्नि के घर्ष साम्य से पीनी पड़ गई है, फिर भी इस पीनेपन को लेकर हमारा ध्यान नायिका की कृशता और दुर्बलता की ओर ही जाता है उसके जलभुन कर भस्म हो जाने की ओर नहीं।

“विरह ज्वाल प्रजर्षी करे, निगि दिन थाठी जाम।

भई बाल अब हान यह, बगन रंग तुव स्याम ॥१४८॥”^२

संदेहः, भारतीय दोहा-परम्परा, समयानुसूल विदेशी भावनाओं से प्रभावित अवश्य हुई, परन्तु उसने अपना अस्तित्व और अपनी सहृदयता की भावना को सदैव अक्षुण्ण रक्खा। हमारे कवियों में यह प्रभाव काव्य-धमत्कार के विनाग में सहायक हुआ और दोहे को अपने क्षेत्र में विशेष व्यापकता भी मिली। इस प्रकार दोहा छन्द का बहुमुखी प्रयोग, शैली के अन्तर्गत देखा जा सकता है।

कबीर से पूर्व, सिद्ध तथा नाथ सम्प्रदाय के कवियों ने अपनी कविता में पदसौली का पर्याप्त प्रयोग किया था। लोक-भाषा में काव्य-रचना करने वाले ये कवि अपनी ज्ञानगाथा का प्रचार इन पदों द्वारा करते थे। गेय होने के कारण इन्हे अपनी उद्देश्य-पूर्ति में सरलता होती थी। ६ठी से १२वीं शताब्दी ईस्वी का समय सिद्ध कवियों का युग है अतः इस युग में पद-सौली का उपयोग साहित्य-रचना के लिए प्रचलित हो गया था। सिद्धों का गीतकाव्य विभिन्न रागों में बद्ध मिलता है। राग द्वेशास, राग भैरवी, राग पटमंजरी, राग कामोद, राग मल्लारी, राग बराड़ी, धनसी राग आदि^३ कितने ही शास्त्रीय रागों के आधार पर इस काव्य की रचना हुई है। ८४ सिद्धों में ६ठे, सरहपा द्वारा रचित एक गीति, उदाहरण स्वरूप उपस्थित की जाती है :

राग देशाख

“नाद न बिन्दु न रविशशि मण्डल, चीजा राख सहावे मूकल।

उजु रे उजु छड़ि मालेहु वंक, निअड़ि बोहि मा जाहुरे लंक।

१. क० की०, भा० ४, पृ० ६२

२. भू० सं०

३. गंगा, पुरातत्वांक, पृ० २५०।५२

हाथेर कंकण मा लेहु दप्पण, अपने आया वूसतु निअ-भण ।

पार उआरें सोई मजिई, दुज्जण संगे अवसरि जाई ।

वाम दहिण जो खाल विखारता, सरह भणइ वय, उजु बट भइला ॥३२॥^१

उक्त पद में सहज-मार्ग की व्याख्या है । इसी प्रकार इन सिद्धों के पदों में जीव-ब्रह्म की व्याख्या, दान्य और आकाश तत्व, अलख और निरंजन तत्व, रहस्य-वाद, गुरुदर्शन, गुरु-महिमा आदि का पर्याप्त वर्णन मिलता है ।^२ अनेक लोकोक्तियों और मुहाविरों द्वारा कवियों ने अपने कथनों को पुष्टता प्रदान की है । 'हाथेर कंकण मालेहु दप्पण' इत्यादि । साथ ही आलंकारिकता का भी प्रचुर प्रयोग मिलता है । शबर पा के निम्नलिखित पद में रूपक तथा रूपकातिशयोक्ति का स्पष्ट प्रयोग देखा जा सकता है ।

“ऊंचा ऊंचा पावत तहि बसइ सबरी वाली ।

मोरंग पिच्छ परिहिण शबरी गावत गुजरि माली ॥”^३

● ● ●
“चिअ तांबोला महासुहे कापुर खाई ।

सुन नैरामणि कण्ठे लइआ महासुहे राति पोहाई ॥

गुरु-वाक पुंजिआ धनु णिअ भण वाणे ।

एकेजर सन्धाने विन्धह विन्धह परम णिवाणे ॥”^४

उक्त उदाहरण देने का तात्पर्य केवल इतना ही है कि इन सिद्ध कवियों की परम्परा, प्रायः अपने यथातथ्य रूप में, हिन्दी के प्रमुख सन्त कवि कबीर में आ उतरी थी । उन्होंने भी उसी प्रकार से श्रृंगारिक रूपक ग्रहण किए और उनके द्वारा साधना की व्यञ्जना की, उनमें भी लोक-जीवन के साथ आध्यात्मिक जीवन का पर्याप्त संतुलन दृष्टिगत होता है । दोहा और पद दोनों शैलियों का उपयोग उन्होंने अपनी आवश्यकतानुसार कर लिया है और पदों में नाम देने की प्रवृत्ति तक की उपेक्षा उन्होंने नहीं की है । “सरह भणइ” “पइसन्ते सबरी लोड़िब कइसे” “भूसुक भणइ” इत्यादि की परम्परा ‘कह कबीर’ में यथा-रूप सुरक्षित है । आगे के कवि तो कबीर की परम्परा को ग्रहण करके चल ही रहे थे ।

१. हि० का० घा०, पृ० १८

२. हि० का० घा०, पृ० १५९,

३. हि० का० घा०, पृ० ३५१-५२

४. हि० का० घा०, पृ० २०

इन्ही पूर्ववर्ती काव्यों ने हमारे कवि जगजीवन तथा उनके सम्प्रदाय के कवियों के लिए पृष्ठभूमि प्रस्तुत की ।

सन्त कवियों की बानी के अन्तर्गत साखी और शब्द, दो प्रकार की कविता उपलब्ध होती है । 'शब्द' ईश्वर का वचन है और 'साखी' उसका प्रमाण । डा० वडशवाल के अनुसार इनके विषय में भी अन्तर है; शब्द में आत्मानुभूति की व्यञ्जना है और साखी में, लोकजीवन में उस आत्मानुभूति को उतार कर उसके द्वारा आनन्द प्राप्ति का प्रयत्न ।^१ स्रभावतः 'शब्द' में काव्यगुण अधिक होना चाहिए क्योंकि वह कवि की अन्यतम अनुभूति की व्यञ्जना है । जगजीवन के पदों में हमें शब्दावली विशेष आत्मानुभूति-युक्त तो अवश्य मिलती है फिर भी ऐसा नहीं कहा जा सकता इस शब्द-मंग्रह के अन्तर्गत उनके जीवनोपयोगी पद्य-प्रदर्शक पदों का सकलन नहीं है । विनती, प्रार्थना, चेतावनी, गुरु-महिमा, कर्म-भर्म निषेध आदि पद जीवनोपयोगी पद हैं । इनके द्वारा कवि ने जन-साधारण को उपदेश देने का प्रयत्न किया है । कुछ पद तो (विनती, प्रार्थना आदि के) आत्मनिवेदन के रूप में उपलब्ध होते हैं । इन्हें किसी सीमा तक आत्मानुभूति का व्यक्तीकरण कहा जा सकता है, उदाहरणार्थ :

“साईं यह विनती सुनु मोरी ।

जन्म पाइ कछु जान्यों नाही, कछु बसि नाही मोरी ।

●

●

●

जगजीवन का आपन जानहु, प्रीति न कबहूँ तोरी ॥३॥”^२

(२) “प्रभु जी चहौ सो तुम करहु ।

●

●

●

चहहु पाल जिपाइ करिकै, चहहु धिन मंह मरहु ॥ ४ ॥”^३

परन्तु अधिकतर पद “साधो” “मन” अथवा “बोरे” को सम्बोधित करके उद्बोधन शैली में लिखे मिलते हैं, यथा :

(१) “साधो भजहु नाम मन लाइ ।

बहुरि नहीं अस औसर पाइ ॥”^४

(२) “अरे मन रहहु रटना लाइ ।

१. निर्गुन स्कूल आफ हिंदी पोइट्री, पृ० २२३-२४

२. बानी, भाग १

३. बानी, भाग १

४. बानी १, पृ० ७६

कै सचेत अचेत हो नहि लेहु आपु बचाइ।”^१

(३) “बौरे नाम रटु मन लाय ।

कुसंग संगत कुटिल बौरे संग बैठु न घाय ॥”^२

शब्दावली में बिरह और प्रेम का अंग, मगल, सावन व हिडोला, बसन्त और होली में आत्मानुभूति-शैली को विशेष प्रथय मिला है। उक्त शीर्षको में सौन्दर्य, अलंकरण, माधुर्य तथा तन्मयता के गुण विशेष दृष्टिगत होते हैं, गेयत्व का गुण तो है ही। दाम्पत्य-जीवन के नाना चित्रों के आधार पर कवि ने पदों द्वारा एक अनुपम रसमयता उत्पन्न कर दी है। यद्यपि अन्य सन्त कवियों की भाँति जगजीवन की भाषा भी सुसंस्कृत नहीं है तथापि प्रेमप्रधान विषय ग्रहण कर लेने के कारण, शैली का माधुर्य, ग्राम्य-शब्दों के द्वारा ही प्रस्फुटित हो उठा है। भाषा के ऊपर हम पहले विचार कर चुके हैं। यहाँ पर दो एक उदाहरणों के द्वारा गीतात्मकता तथा गीत-शैली के अन्य गुणों को स्पष्ट कर देना आवश्यक जान पड़ता है।

सावन व हिडोला शीर्षक के अन्तर्गत एक पद देखिए :

“जब ते लगन लगीरी, तब तें कानि काह की सखी री ॥१॥

में प्यासी अपने पिय केरी, बिन पिय प्यास मिटै न सखी री ॥२॥

कामिनि दुइ कर धर चरन पर, सीस नयाइ मनाइ मनावै सखीरी ॥३॥

पिय तो गरू गम्भीर कहावाहिं, जिय मे दरद न आनै सखीरी ॥४॥

मान गुमान तज्यो है सखीरी, पिय के निकट बसी री सखीरी ॥५॥

पिय का बदन निहारत सुख भा, अनत न चित धरघौ है सखी री ॥६॥

मधुकर पुहुप वास कहं भेंटै, चालत मुधि विसरी री सखी री ॥७॥

जगजीवन साईं की छबि ही, देखि कै मस्त भई री सखी री ॥८॥”^३

विरहिणी की अन्तर्वेदना का सहानुभूतिपूर्ण चित्र होने के अतिरिक्त काव्य के अनेक गुणों से उक्त पद पूर्ण है। भाषा स्वाभाविक अनुप्रास से अलंकृत तथा प्रवाहपूर्ण है। मान-गुमान का त्याग तथा निरन्तर प्रिय के निकट निवास की भावना, कवि की आत्मार्पण-बुद्धि तथा तन्मयता को व्यक्त करती है। इस तन्मयता की पराकाष्ठा वहाँ पर दृष्टिगत होती है जहाँ पर प्रेमिका “लगन”

१. बानी १, पृ० ६३

२. बानी १, पृ० ९६

३. वही, २

इन्ही पूर्ववर्ती काव्यों ने हमारे कवि जगजीवन तथा उनके सम्प्रदाय के कवियों के लिए पृष्ठभूमि प्रस्तुत की।

सन्त कवियों की बानी के अन्तर्गत साखी और शब्द, दो प्रकार की कविता उपलब्ध होती है। 'शब्द' ईश्वर का वचन है और 'साखी' उसका प्रमाण। डॉ० बड़वाल के अनुसार इनके विषय में भी अन्तर है; शब्द में आत्मानुभूति की व्यंजना है और साखी में, लोकजीवन में उस आत्मानुभूति को उतार कर उसके द्वारा आनन्द प्राप्ति का प्रयत्न।^१ स्वभावतः 'शब्द' में काव्यगुण अधिक होना चाहिए क्योंकि वह कवि की अन्यतम अनुभूति की व्यंजना है। जगजीवन के पदों में हमें शब्दावली विशेष आत्मानुभूति-युक्त तो अवश्य मिलती है फिर भी ऐसा नहीं कहा जा सकता इस शब्द-संग्रह के अन्तर्गत उनके जीवनोपयोगी पद्य-प्रदर्शक पदों का सकलन नहीं है। विनती, प्रार्थना, चेतावनी, गुरु-महिमा, कर्म-भ्रम निषेध आदि पद जीवनोपयोगी पद हैं। इनके द्वारा कवि ने जन-साधारण को उपदेश देने का प्रयत्न किया है। कुछ पद तो (विनती, प्रार्थना आदि के) आत्मनिवेदन के रूप में उपलब्ध होते हैं। इन्हें किसी सीमा तक आत्मानुभूति का व्यक्तीकरण कहा जा सकता है, उदाहरणार्थ :

“साईं यह विनती सुनु मोरी।

जन्म पाइ कछु जान्यों नाहीं, कछु बसि नाहीं मोरी।

● ● ●
जगजीवन का आपन जानहु, प्रीति न कवहूं तोरी ॥३॥”^२

(२) “प्रभु जी चहौ सो तुम करहु।

● ● ●
चहहु पाल जियाइ करिकै, चहहु छिन मंह मरहु ॥ ४ ॥”^३

परन्तु अधिकतर पद “साधो” “मन” अथवा “बोरे” को सम्बोधित करके उद्बोधन शैली में लिखे मिलते हैं, यथा :

(१) “साधो भजहु नाम मन लाइ।

बहुरि नहीं अस औसर पाइ ॥”^४

(२) “अरे मन रहहु रटना लाइ।

१. निर्गुन स्कूल आफ हिंदी पोस्ट्री, पृ० २२३-२४

२. बानी, भाग १

३. बानी, भाग १

४. बानी १, पृ० ७६

कै सचेत अचेत हो नहि लेहु आपु बचाइ ।”^१

(३) “बोरे नाम रटु मन लाय ।

कुसंग संगत कुटिल बोरे संग बैठु न धाय ॥”^२

शब्दावली में विरह और प्रेम का अंग, मंगल, सावन व हिंडोला, बसन्त और होली में आत्मानुभूति-शैली को विशेष प्रश्रय मिला है । उक्त शीर्षको में सौन्दर्य, अलंकरण, माधुर्य तथा तन्मयता के गुण विशेष दृष्टिगत होते हैं, गेयत्व का गुण तो है ही । दाम्पत्य-जीवन के नाना चित्रों के आधार पर कवि ने पदों द्वारा एक अनुपम रसमयता उत्पन्न कर दी है । यद्यपि अन्य सन्त कवियों की भाँति जगजीवन की भाषा भी सुसंस्कृत नहीं है तथापि प्रेमप्रधान विषय ग्रहण कर लेने के कारण, शैली का माधुर्य, ग्राम्य-शब्दों के द्वारा ही प्रस्फुटित हो उठा है । भाषा के ऊपर हम पहले विचार कर चुके हैं । यहाँ पर दो एक उदाहरणों के द्वारा गीतात्मकता तथा गीत-शैली के अन्य गुणों को स्पष्ट कर देना आवश्यक जान पड़ता है ।

सावन व हिंडोला शीर्षक के अन्तर्गत एक पद देखिए :

“जब तें लगन लगीरी, तब तें कानि काह की सखी री ॥१॥

मैं प्यासी अपने पिय केरी, बिन पिय प्यास मिटै न सखी री ॥२॥

कामिनि दुइ कर धर चरन पर, सीस नवाइ मनाइ मनावै सखीरी ॥३॥

पिय तो गरु गम्भीर कहावहि, जिय मे दरद न आनै सखीरी ॥४॥

मान गुमान तज्यो है सखीरी, पिय के निकट बसी री सखीरी ॥५॥

पिय का बदन निहारत सुख भा, अनत न चित धरयो है सखी री ॥६॥

मधुकर पुहुप बास कहं भेंटै, चाखत सुधि बिसरी री सखी री ॥७॥

जगजीवन सार्ई की छवि ही, देखि कै मस्त भई री सखी री ॥८॥”^३

विरहिणी की अन्तर्दत्ता का सहानुभूतिपूर्ण चित्र होने के अतिरिक्त काव्य के अनेक गुणों से उक्त पद पूर्ण है । भाषा स्वाभाविक अनुप्रास से अलंकृत तथा प्रवाहपूर्ण है । मान-गुमान का त्याग तथा निरन्तर प्रिय के निकट निवास की भावना, कवि की आत्मार्पण-बुद्धि तथा तन्मयता को व्यक्त करती है । इस तन्मयता की पराकाष्ठा वहाँ पर दृष्टिगत होती है जहाँ पर प्रेमिका “लगन”

१. बानी १, पृ० ६३

२. बानी १, पृ० ९६

३. वही, २

के लिये सम्पूर्ण "कानि" को उत्सर्ग कर देती है। सखी से प्रिय-मिलन की प्रार्थना बड़े ही अभिनयात्मक ढंग से व्यक्त की गई है। सन्देश में आकुल पिपासा तथा उपालम्भ का भाव बड़ी सुन्दरता से मिश्रित है। सखी के चरण, दोनों हाथों से पकड़ कर विनत-वदना प्रेमिका केवल अपनी अतृप्त पिपासा की ही बात नहीं कहती वरन् प्रिय की निर्मम उपेक्षा पर उपालम्भ भी देती है। हिंडोला झूलते समय अवघ की स्थियां जिन रागों में झूले के गीत और होली आदि गाती हैं उन्हीं रागों का उपयोग करके कवि ने अपने काव्य के द्वारा लोकवचि को व्यक्त किया है। वास्तव में ऐसे पद, गीतशैली के स्वाभाविक तथा मनोरम उदाहरण है। होली का एक उदाहरण संगीतात्मकता को व्यक्त करने के लिये पर्याप्त होगा :

“अरी ए नैहर डर लागे, सखीरी कैसे खेलों में होरी ।
 औगुन बहुत नाहि गुन एको, कैसे गहों दूढ़ डोरी ॥
 केहि का दोस मैं देउं सखी री, सब आपनी खोरी ।
 मैं तो सुमारण चला चहत हों, मैं तैं विष मा घोरी ॥

● ● ●
 समत होहि तब चढ़ी गगन गढ़, पिय ते मिलीं कर जोरी ।
 भीजीं नैनन चाखि दरस रस, प्रीति गांठि नहि छोरी ॥”^१

कहने की आवश्यकता नहीं कि उक्त पद बहु-प्रचलित होली के स्वरों में बद्ध है जिसकी अपनी संगीतात्मकता, होली के वातवरण में अद्भुत तन्मयता उत्पन्न करने में समर्थ है, यद्यपि होली के प्रचलित स्वरों से इन स्वरों में कुछ भिन्नता अवश्य है। वास्तव में द्वितीय चरण के बाद एक चरणार्ध और आवश्यक होता है, जिसके बाद प्रथम चरण की पुनरावृत्ति होती है, उदाहरणार्थ :

“..... कैसे गहों दूढ़ डोरी ।
 सखी री भोरी बांह गहोरी । कैसे मैं खेलों होरी ॥”

उक्त चरणार्ध जोड़ देने के बाद स्वर सम्पूर्ण होते हैं तथा उनके अवरोह की संगीतात्मकता में वृद्धि होती है। जगजीवन जी ने राग का मूल रूप ग्रहण करके अपने उपयोग के लिए उसे पर्याप्त समझा है और स्वरों की अनावश्यक उल्लंघन में नहीं पड़े हैं, फिर भी होली के स्वाभाविक संगीत में इससे विशेष बाधा नहीं आती। आत्मानुभूति तथा संगीतात्मकता का सुन्दर समन्वय इन ग्राम-वातावरण में रचित पदों की सरलता में हुआ है जिसके फलस्वरूप ये

निश्चय ही श्रोता के हृदय को स्पर्श करते हैं, इसमें सन्देह नहीं। सोहर, पुरबी, लावनी आदि अन्य बहु-प्रचलित छन्दों का प्रयोग भी इस शैली में प्रचुरता के साथ हुआ।

पद-शैली का उपर्युक्त स्वरूप, प्रधानतया निर्गुणवाद, अतः आध्यात्मिक प्रवृत्तियों से विशेष सम्बद्ध है। गीत गोविन्दकार जयदेव (१३ वीं शताब्दि विक्रमीय) तथा मैथिल कोकिल विद्यापति (१५ वीं श० वि०) द्वारा प्रयुक्त कृष्ण-लीला-समन्वित पदावली की परम्परा इसी युग में अन्य कवियों द्वारा अपनाई गई। वास्तव में इस परम्परा के सर्व-प्रमुख कवि सूर तथा उनके समकालीन कवि हुए, जिन्होंने कृष्ण-लीला के मनोरम चित्रों का प्रदर्शन करके जनता को मुग्ध कर लिया। कबीर तथा उनके पंथ के अनुयायी रैदास के प्रभाव से प्रभावित मीरा की पदावली, निर्गुण तथा सगुण दोनों प्रवृत्तियों का सुन्दर समन्वय है। तुलसी की गीत-मालिका, भगवान् राम तथा कृष्ण दोनों ही की पूजा में समर्पित हुई है। सगुण, अतएव कलात्मक सौन्दर्य-संयुक्त, पदावली की यह परम्परा भी शृंगार-युगीन अवध के कवियों के सम्मुख विद्यमान थी, जिसका ग्रहण करना उनके लिए स्वाभाविक ही था। परन्तु अवध रामभक्ति का केन्द्र था और साहित्य-क्षेत्र में कृष्ण का नायक-रूप स्थापित हो चुका था, फलतः इस प्रदेश में भक्ति तथा रस-काव्य के लिए क्रमशः पद तथा कवित्त, सवैया, दोहा आदि का अलग अलग उपयोग हुआ। अयोध्या का भक्तमण्डल ही विशेषतया इस अलंकृत पद-शैली का उपयोग करता हुआ पाया जाता है। यह दूसरी बात है कि यह पद-शैली किसी हद तक निर्गुणवादी शैली से भी प्रभावित है तथा भक्ति की भावुकता इसका प्रमुख तत्व होते हुए भी इसमें आलंकारिक प्रवृत्ति तथा कृष्ण-भक्ति-परम्परा के लक्षण विशेष स्पष्ट दृष्टिगोचर होते हैं। एक ओर तो इस भक्त-मण्डली ने कृष्ण लीलाओं के अनुकरण पर राम के भी लीला-विलास का विस्तृत वर्णन पदशैली में आरम्भ कर दिया और दूसरी ओर साहित्य क्षेत्र में कृष्ण-लीला-वर्णन के लिए प्रधानतया प्रचलित कवित्त, सवैया तथा दोहा छन्दों को भी अपनी सुविधा के अनुसार गेय बना लिया। इस प्रकार उनकी गीत-शैली का क्षेत्र बहुत व्यापक तथा व्यावहारिक हो गया। आगे हम अपने उक्त कथनों की पुष्टि में कुछ उदाहरण प्रस्तुत करेंगे।

पहले निर्गुण संत-परम्परा के प्रभाव को ही ले। रामभक्ति सम्बन्धी गेय पदों की रचना करनेवाले भक्त कवियों ने नाम-महिमा, सुरति, करनी, कथनी, सतगुरु, गगन, शब्द, इत्यादि शब्दावली का प्रयोग किया है, यद्यपि अपने पदों में स्पष्टतः उन्होंने दशरथ-सुत राम का ही गुणगान किया है :

“पर प्रभु मिलत नामहि जणे ।

×

×

×

गगन शब्द अनूप मधि मन मगन दन प्रति छये ॥ ३७ ॥”

“नाम धिन कीन फयनी गढ़ो ।

पाय रातगुरु गैन सन्मुख हेतु थागे वढ़ो ॥ १०९ ॥”^१

उपर्युक्त पंक्तियों को देखकर ऐसा ज्ञात होना है कि लेखक किसी गन्त-सम्प्रदाय का अनुयायी है किन्तु वस्तुतः वात्र केवल इतनी है कि वह रामभक्त होने हुए भी अपने रामकान्तीन निर्गुणिए गंतों की वाणी से प्रभावित मात्र है ।

श्री बल्लभाचार्य की गोपीभाव-उपासना-पद्धति के समकक्ष स्वामी हरिदास की सखी-भावना-पद्धति भी प्रचलित हुई । “स्वामी हरिदास जो ने राधाकृष्ण की युगल उपासना का केवल सखी भाव से प्रचार किया ।” “सखी की तरह सेवा करते हुए श्याम और श्यामा को तुष्ट किया करते थे ।”^२ इस पद्धति में भक्त ने सेविका की भावना को ग्रहण किया और अपने हादिक उद्गारों को प्रिया-प्रियतम राधाकृष्ण के लिए बड़े ही उल्लासमय तथा प्रभावशाली शब्दों में व्यक्त किया है । यह प्रेमानुभूति केवल हृदय तक ही सीमित न रहकर आगे बाह्य-रूप में भी व्यक्त हुई और भक्तों ने अपने उपनाम ही सखियों जैसे रख लिए । प्रेमसखी, रसिक अलि इत्यादि । वेश-भूषा भी समय-समय पर स्त्रियों जैसी ग्रहण की जाने लगी । इस प्रकार अपनी भक्ति-भावना व्यक्त करने का एक थोड़ा साधन समझकर, अन्य भक्तों ने भी इसे अपनाता आरम्भ किया । अयोध्या के भरत-वर्ग में भी कान्ता और सखी भाव का पर्याप्त प्रचार हुआ और भक्तों ने इस ‘मधुरभाव’ पद्धति के अनुसार भगवान् राम के प्रति अपने वासनात्मक प्रेम को व्यक्त करके उनके आदर्श को किसी सीमा तक अमर्यादित भी कर डाला । इसमें सन्देह नहीं कि कृष्णभक्त कवियों की प्रेमपद्धति ने रामभक्त कवियों को बहुत प्रभावित किया और अपनी पद-रचना में उन्होंने उसका प्रचुर उपयोग किया । प्रेमिका के आत्मार्पण का आदर्श निम्नलिखित पद में देखिए :

१. “लगन निवाहे ही वनि आवै ।

भाव कुभाव बचाव जान दे नेही तवै कहावै ।

१. श्री सीताराम-नाम-परत्व पदावली, जुगज्ञानन्यशरण कृत

२. अष्टछाप और बल्लभ सप्रदाय, डा० गुप्त, भाग १, पृ० ६८

दूग अटके मन सौंपि दियो तब प्रीतम हाथ बिकावै ।

मन अपनो न रह्यो भयो परवस कैसे न्याय चुकावै ।^१

उपर्युक्त 'लगन' का वर्णन, कवि कृपानिवास ने प्रियतम राम के लिए ही किया है । अगले पद से यह तथ्य और भी स्पष्ट हो जाता है ।

२. "अंसिया लखि उरझानी छैल छत्रीले लाल सों भेरो उरहु बताय ।
बहुत समझाइ मानत नहि अमानी ।

इनको लगनि लग्यो मन मोहै रघुवर हाय बिकानी ।

कृपानिवास सुधारस पीवत फिर पियै क्यों पानी ॥२९॥"^२

३. "राजकुअर भेरो संग लग्यो री ।

जह जह जाउ तहां ही तसाऊ ,

प्रेम विवस रस रहत पग्यो री ।

सोइ रही सपने चमकावै जागी उठी तब मृदु मुसकावै ।

हंसि हेरी तब फूल मगन मन, तन रोस करो तब हा हा सावै ।

बेष दुराइ दुरों सखियन मे, दृष्टि चोराय वदन पट खोले ।

पद परसत अपराध छमावत, मनहरनी मधु बानी बोलै ।

भवन छियों खिरकी सरकावै, पाय अकेलो अक भरे री ।

सरजू जाउ न्हान सिया पीछे, आय सु नाना फीतुक करै री ।

हारि बसों गृह आगे भेरे, गुन गावै हसि बीन बजावै ।

कृपानिवास रास रसिकवर, रसिकन हित नित रस-वरसावै ॥६२॥"^३

उक्त पंक्तियों से स्पष्ट होता है कि यदि 'रघुवर' अथवा 'सरजू' का नाम इन पदों में प्रयुक्त न हुआ होता तो सामान्यतः इन्हें कृष्ण लीला का द्योतक स्वीकार कर लेने में किसी प्रकार की कठिनाई न होती, बीन बजाने का उल्लेख तो सामान्यतः राम के लिए कहीं मिलता भी नहीं है । जिस प्रकार तत्कालीन कवियों ने कृष्ण को सामान्य नायक का स्वरूप प्रदान कर दिया था, बहुत कुछ उसी मार्ग का अनुसरण करते हुए ये कवि भी देखे जा सकते हैं । दक्षिण नायक के रूप में चित्रित, राम का यह रूप उनके अनुकूल मर्यादित नहीं है, इसमें सन्देह नहीं । स्पष्टतः मर्यादा की यह शिथिलता कृष्ण-

१. कृपानिवास कृत, मि० व० वि०, पृ० ७९८

२. रस-पद्धति, कृपानिवास

३. समय-प्रधान, कृपानिवास

काव्य के अनिवार्य प्रभाव के कारण ही उत्पन्न हुई। पदशैली का यह स्वरूप अपेक्षाकृत अधिक आलंकारिकतापूर्ण कहा जा सकता है, जिसका कारण यही वतलाया जा सकता है कि एक तो इस पदावली का सम्बन्ध सगुण भक्ति-भावना से विशेष है जिसमें भगवान् राम के सौन्दर्यशाली स्वरूप का चित्रण किया गया है, अतः कोमलकान्त तथा मधुर-मनोरम पदावली का उपयोग अनिवार्य हो गया है। दूसरे, आलंकारिक शैली की एक परम्परा भी तत्कालीन युग तक बहु-प्रचलित हो चुकी थी, अतः काव्य-मात्र पर उसका प्रभाव स्पष्ट दृष्टिगोचर होता था। पदावली उसका अपवाद नहीं थी।

“कवहुं दिशि मेरिहु हेरिये लाल ।

मैं प्यासी प्रीतम पुनीत रस कीजिये जलद निहाल ।

निठुराई फाबित न होत पिय सरस सुभाव रसाल ।

उर आकुल अति रहत मिले बिन कठिन करेजे साल ।

केवल आस रावरोई नित रसिक रीति प्रतिपाल ।

युगल अनन्य शरन अपनाइये सब विधि सियवर हाल ॥१३२॥”^१

उक्त पद में मधुर शब्दावली की स्थापना करने का प्रयत्न अनुप्रास द्वारा प्रमुख रूप से किया गया है। ‘प्यासी, प्रीतम, पुनि’, ‘सरस, सुभाव, रसाल’ में प और स की आवृत्ति अत्यन्त रमणीय है। सखीभाव की अनुभूतिपूर्ण तीव्रता में पर्याप्त प्रभावशालिता है। शब्द-माधुर्य तथा भाव-माधुर्य, दोनों का सुन्दर समन्वय है। इस प्रकार की पदावली की प्रचुर रचना अवधवासी शृंगारयुगीन कवियों ने की थी।

संगीतात्मकता की दृष्टि से इन कवियों के पदों में दो एक बातें विशेष रूप से दृष्टव्य हैं। हमने इनकी काव्य-रचना की व्यावहारिकता की ओर निर्देश किया था। यह व्यावहारिकता दो रूपों में विशेषतया दृष्टिगत होती है। एक तो लोक-प्रचलित गीतशैली के द्वारा भाव-प्रदर्शन तथा दूसरे, ऐसे छन्दों का उपयोग जो गीतशैली के अतिरिक्त पाठ्यशैली में ही प्रधानतया प्रयुक्त होते हैं, किन्तु उनका उपयोग गेय-काव्य के क्षेत्र में भी किया जा सकता है। ऐसे छन्दों में कवित्त, सर्वया तथा दोहा-चौपाई प्रधान हैं।

लोक प्रचलित छन्दों में लावनी का एक उदाहरण निम्नलिखित है :

“भजिये जिय जीवन जानि जानकी जानी ।

सियराम नाम अभिराम कामतर तेरे ।

तउ तीन ताप दुख दाह दरिद नित नेरे ।

दिन रमन रदन विस्वास आस नहि पूजे ।

ताही हित मनसिज मोह महानल भूजे ।

आनन्द सिंधु मधि मगन होय पल प्राणी । भजिये० ॥९२॥^१

लावनी अथवा स्याल अपने प्रवाह तथा तन्मयता के लिए प्रसिद्ध है । इसका प्रयोग आशु-कविता के लिए भी जन-साधारण में होता है । अपनी रुचि का विषय लेकर आशुकवि ढफ बजाकर कथा को पद्यबद्ध करते हुए, गाते चले जाते हैं । इस स्यालवाजी की प्रतियोगिताएं भी होती हैं और जनता इनमें विशेष रुचि रखती है । ऐसे छन्द का उपयोग निस्सन्देह जनता की भावनाओं तथा उसके आकर्षण का द्योतक है ।

कवित्त, सर्वैया अथवा दोहा के विषय में भी यह बात हमारे शृंगार-युग के लिए कही जा सकती है । तत्कालीन लोकप्रिय शैली में उक्त छन्दों का स्थान बहुत महत्वपूर्ण था । आज भी ग्रामीण-जन, कवित्त और सर्वैया छन्दों का कण्ठस्थ होना काव्य-रसिकता का प्रमुख प्रमाण मानते हैं । सर्वैया तो विशेष रूप से गेय है और मधुर भावों की अभिव्यजना उसकी प्रवाहमयी शैली द्वारा बड़ी सफलतापूर्वक की जा सकती है । हमारे कवियों में भी उसका प्रयोग गेय-रूप में प्रचुरता से मिलता है; ऐसा स्पष्ट प्रमाणित होता है कि जनसाधारण में उसे संगीतात्मक शैली में पढ़ने का पर्याप्त प्रचार था, इसी कारण से अवध के शृंगारकालीन भक्त कवियों ने, जहाँ एक ओर रामगुणगान के लिए पद-शैली का प्रयोग किया, वहाँ उसी के समकक्ष सर्वैया तथा कवित्त शैली का भी उपयोग किया ।

राम द्वारा होलिकोत्सव मनाने का वर्णन भक्त कवि श्री जनकराज किशोरी शरण ने निम्नलिखित सर्वैया में इस प्रकार किया है :

“बात बतात गहे झपजात पिया कर कज मयंक कला है ।

छीन लई पिचका करते मुख अंचल टापति चंद कला है ।

फौज भगी सवरी पिय की चहुं ओरन धरि लई अबला है ।

वाजत चंग विजय सियकी कर फंद परे रघुवंस लला है ॥”^२

सर्वैया छन्द की स्वाभाविक गति, प्रवाह तथा संगीतात्मक का स्वरूप, उक्त छन्द में स्पष्ट है ।

१. श्री रामनाम परत्व पदावली, जु० शरण

२. होलिका-विनोद-दीपिका

उन्हीं कविवर द्वारा एक घनाक्षरी का भी संगीतात्मक प्रयोग देखिए :
 "छलि कै छवीलौ नव नायिका को दूतिका लै ,

बटा पै चढ़ाय छटा चन्द्रिका सी लसी है ।

उतरि कै शपाक दिए जीना के किवार त्यों ,

दूती करताल दै के मोद मन हंसी है ।

तैसेइ भीतर के किवारा सोलि राधव जू ,

दैपि कै नवोढ़ा वाल जकी चक्री ससी है ।

लीनी भरि अंक पिया लाज साज दबी तिया ,

कवी धुनी रसना की मानो देत दसी है ॥"^१

यदि प्रवाह की दृष्टि से उक्त छन्द की परीक्षा करें तो सम्भवतः गति में कुछ वाध्यता जान पड़ेगी, किन्तु भजनानन्दी भक्तगण अपने संगीत-समारोह में साधारण छन्दोभंग आदि की ओर ध्यान नहीं देते। उनके गायन में उक्त प्रवाह-वाधा दब जाती है और संगीत के स्वर प्रधान हो उठते हैं।

यही प्रवृत्ति हमने दोहे के विषय में भी देखी है। निर्गुणवादी संतो ने दोहे को विशेष रूप से प्रचलित बना दिया था। छन्द आदि के बन्धनों पर उन्होंने कभी विशेष ध्यान देने की आवश्यकता नहीं समझी, अतः उसका प्रयोग जन-साधारण में बहु-प्रचलित हो गया। हमारे शृंगारयुगीन कवियों ने भी दोहे का संगीतात्मक प्रयोग किया। रामायणी भक्तों ने ही उसे संगीतात्मक बनाने में विशेष सहायता दी थी। तुलसीकृत रामायण के दोहों का चौपाइयों के साथ गान अनिवार्य हो उठा था और उस महाग्रंथ ने दोहे को एक मनोरम संगीतात्मक शैली प्रदान कर दी। इसके पूर्व, दोहा छन्द लोकप्रिय अवश्य हुआ था परन्तु सघुक्कड़ी ढंग पर केवल "पुकार लगाने" अथवा नीति-उपदेश-कथन के लिए ही उसका उपयोग विशेष हुआ करता था। निर्गुण भक्तों ने उसे ढफली बजाकर गाया भी किन्तु संगीत की सुसंस्कृत शैली उसे मानस-गान से ही मिली। इसी शैली का अनुकरण करनेवाला कविवर्ग अवध का शृंगारयुगीन भक्तमण्डल था।

छप्पय छन्द का उपयोग भी अवध के शृंगारयुगीन कवियों द्वारा पर्याप्त परिमाण में किया गया है। १३ वीं शताब्दी विजयनगर में जैन पण्डित सोमप्रभ मूरि द्वारा विरचित कुमारपाल-प्रतिबोध ग्रंथ में छप्पय के उदाहरण उपलब्ध होते हैं। इनकी "कविता दिगल के ढंग की है और पृथ्वीराज रायसे के कल्पित समय

से कुछ वर्ष पहले की है।^१ तत्कालीन छन्द के स्वरूप में आज के प्रचलित छप्पय-स्वरूप से कोई अन्तर दृष्टिगोचर नहीं होता। उदाहरण निम्नलिखित है :

“गयण मग संलमन, लोल कल्लोल परंपर ।
 निक्करु णुक्कडनक्क चक्क चंकमण दुहंकर ।
 उच्छलंत गुरु पुच्छ मच्छ रिछोलि निरतर ।
 विलसमाण जालाज डाल बडवानल दुतर ।
 आवत्त सायामलु जलहि लहु गोपउ जिम्व ते नित्थरहि ।
 नीसेस वसन गणनिट्ठवणु पासनाहु जे संभरहि ॥”^२

रोला के प्रत्येक चरण में २४ तथा उल्लाला के प्रत्येक चरण में २८ मात्राएँ विद्यमान हैं। रोला में ११, १३ पर यति है तथा उल्लाला में १५, १३ पर। इस छन्द का व्यवहार रासोकार चन्द्रवरदाई ने अपने पृथ्वीराज रासो में भी स्थल स्थल पर किया है। उक्त ग्रन्थ में इस छन्द को “कवित्त” कहा गया है, परन्तु इसके स्वरूप में कोई अन्तर नहीं आया है। उदाहरण निम्नलिखित है :

कवित्त : “अति ढंक्यो न उधार मलित जिमि जानि सिवालह ।
 वरन वरन मुब्बत हार चतुरंग विसालह ।
 विमल अमल दानी विलास वयन वर वन्नन ।
 बक्षितणि दानि विनोद मोद श्रोतनि मन हुन्नन ।
 जुत अजुत अग्गि विचार बहु वयन छन्द छुट्यो न कहि ।
 घटि बडि कोई मत्तह पडै चन्द दोस दिज्जो न यहि ॥२९॥”^३

ओज-गुण-प्रधान उक्तियों के लिये उक्त ग्रन्थों में इसका प्रयोग प्रधानतः देख पड़ता है। केवत वीर-रस ही के लिये इसका प्रयोग किया गया हो, ऐसा निष्कर्ष नहीं निकाला जा सकता; भक्ति-विषयक उद्गार व्यक्त करने के लिये भी इसका व्यवहार स्वतन्त्रता के साथ किया गया है। रासो में तो छप्पय का प्रयोग वर्णनात्मक कथा-प्रसंग के लिये भी किया गया है। भक्ति-काल में तुलसी ने इस छन्द का सफल प्रयोग किया। तदुपरान्त शृंगार-युगीन कवियों ने भी इसे अपनाया। उक्त युग के अवध-प्रदेशीय कवियों के काव्य में इस छन्द का उपयोग प्रधानतया ओजपूर्ण वर्णनों में ही देखा जा सकता है। ये ओजपूर्ण वर्णन वीर, भक्ति अथवा नीति-सम्बन्धी विषयों से विशेष सम्बन्ध रखते हैं।

१. पुरानी हिन्दी, गुलेरी जी, पृ० १०४

२. कुमारपाल-प्रतिबोध, पृ० ४७१-७२ (पुरानी हिन्दी से, पृ० १०३)

३. पृथ्वीराज रासो, पृ० १७, पं० मथुराप्रसाद दीक्षित संपादित

वीर-भाव सम्बन्धी वर्णनों में देवता अथवा आश्रयदाता के शौर्य की प्रशस्ति मिलती है। भक्ति-भाव-पूर्ण वर्णनों में या तो इष्टदेव का शौर्य अथवा उनकी महिमा, सुन्दरता, शोभा आदि का उदात्त चित्रण मिलता है। गुरु-वन्दना भी इसी छन्द में की गई है। नीति अथवा सिद्धांत सम्बन्धी कथनों के लिये इस छन्द का प्रयोग सम्भवतः नीति-वक्तियों को विदोष प्रभावशाली बनाने के लिये ही हुआ है, क्योंकि स्वतः छप्पय छन्द की पाठशैली ही ओजपूर्ण है, यह तथ्य सर्व-स्वीकृत है। सिद्धांत-कथन के लिये छप्पय छन्द के उपयोग का एक कारण यह भी हो सकता है कि इसमें कथन-विस्तार के लिये पर्याप्त अवसर रहता है। छै चरणों में कथन को संक्षिप्त नहीं करना पड़ता।

अवध के कवियों में सुखदेव, दास तथा द्विजदेव के काव्य में इस छन्द का प्रयोग दृष्टिगत होता है। यहां पर विभिन्न विषयक छप्पयों के उदाहरण प्रस्तुत किये जाते हैं :

देव-विषयक वर्णन प्रधानतः ग्रंथों के मंगलाचरण रूप में मिलते हैं, काव्यांगों के उदाहरण देने के लिए भी इनका प्रयोग छप्पय छंद में किया गया है। अपने काव्य-निर्णय के आरम्भ में दास जी ने 'रत्नावली' अलंकार के द्वारा इस प्रकार गणेश-वन्दना की है :

“एक रदन द्वै मातु त्रिचख चौवाहु पंचकर ।
पद् आनन वर वंषु सेव्य सप्ताचि भालधर ।
अष्ट सिद्धि नवनिद्धि दानि दश दिशि जस विस्तर ।
रुद्र इग्यारह सुपद् (सुखद ?) द्वादशादित्य ओजवर ।
जो त्रिदश वृन्द वंदित चरन चौदह विद्यनि आदि गुर ।
तिहि दास पंचदश हू तिथिन धरिय पोड़शो ध्यान उर ॥”^१

द्विजदेव कृत भृगार-यत्तीसी के आरम्भ में राधाकृष्ण-वन्दना छप्पय छन्द में इस प्रकार मिलती है :

“एकै है बिब रूप राधिका श्याम कहावै ।
ह्वै वश ब्रज-युवतीन चतुर चातुर मनभावै ।
पंचवाण रति कोटि अंग अंगनि पर वारै ।
छन्दवल करि ब्रज सुयश परम पावन विस्तारै ।
द्विजदेव सातहूं भुवन में अष्ट सिद्धि दाता बिदित ।
मन सेवहु नव भक्ति युत नवरस मय ब्रजराज नित ॥१॥”^२

आचार्य दास जी ने छत्रबंध चक्र प्रस्तुत करने के लिए चित्र-काव्य के अन्तर्गत छप्पय छन्द ग्रहण किया है। यद्यपि इस अवसर पर कवि किसी भी विषय का वर्णन कर सकता था, किन्तु उसने देव-वन्दना-सम्बन्धी छन्द की ही रचना की है। भगवान् शंकर के प्रति उसने इस प्रकार भक्ति-भाव की अभिव्यंजना की है :

“दनुज निकर दल दरनि दानि देवतानि अभैवर ।
सरद सरवरी नाथ वदन सत मदन गरब हर ।
तरुन कमल दल नयन ललित सिर पापै सोभित ।
लहि भीरी भो वीर सु सम दुति तन मन लोभित ।
तन सरस नीर प्रद नवह ते भरकत छवि हर कांतिवर ।
ते दास परम सुप सदन जे मगन रहत यहि रूप पर ॥३८॥”^१

इस प्रकार छप्पय का प्रयोग प्रधानतया देव-वन्दना के लिए ही हुआ है। उपर्युक्त उदाहरणों से व्यक्त है कि गणेश, कृष्ण, शिव, राम आदि सभी देवताओं के प्रति कवियों ने अपनी भक्ति-भावना व्यक्त की है। छन्द के स्वयं-सिद्ध गुण के कारण तथा उसी के अनुकूल भाव-संग्रह करने के प्रयत्न में, ओज गुण की प्रधानता सामान्य रूप से देखी जा सकती है।

छप्पय-प्रयोग का दूसरा क्षेत्र आश्रयदाताओं की यशः प्रशस्ति है। देवताओं अथवा बहु-विश्रुत वीरों से उनकी समता स्थापित करके उनकी भूरि-भूरि प्रशंसा करने के लिए, आश्रित कवियों ने इस छन्द का प्रचुर प्रयोग किया है। स्वाभाविक ओजव्यजक ध्वनि कवियों की इष्ट-सिद्धि में पर्याप्त सहायता प्रदान करती है। प्राकृताभास हिन्दी के अनुरूप शब्दावली का निर्माण करके भी वर्णन में पर्याप्त ओज उत्पन्न किया जाता दिखलाई पड़ता है। सुखदेव जी नवाब फाजिल अली के विषय में ऐसी ही उक्ति करते हैं :

“अति उदण्ड भुजदण्ड दण्ड दण्डिय अदण्ड नर ।
मुद्ध ऋद्ध अनिरुद्ध उद्ध परचक्र प्रलय कर ॥
सत्त सत्य हरिचन्द चन्द भुजदण्ड दीन हर ।
पथ्य हथ्य सम तथ्य महा समरथ्य रथ्य वर ॥
कबिराज राज पूरण पुहुमि तेग त्रास सब दिन जगत ।
नब्बाब इनायति खां सुवन फाजिल अली जय जय जगत ॥४७॥”^२

१. का० नि०, ह० लि०, व्रजराज पु०, पृ० ९२

२. फा० अ० प्रकाश, पृ० १५, सुखदेव मिश्र

अमेठी-नरेश हिम्मतसिंह की प्रशंसा में भी सुखदेव जी को यह उक्ति छप्पय छन्द में प्रस्तुत की गई है :

“करत गोत उद्दोत निपट निज बलहि बढावत ।
कोटि सुधरमहि साजि सदहि शतकोटि लुटावत ।
पालत पुरहि अनेक बलहि क्षपदन डरपावत ।
जित्त जित्त रन कित्त विमल कुलि जग यश गावत ।
पुनि देत भूमि देवन प्रगट धरमवंत उरधरनि ध्रुव ।
नृप हिम्मतसिंह नरिन्द्र मनि इन्द्र न सरि करि सकत तुव ॥८४॥”^१

आश्रयदाताओं का वर्णन करने में कवियों ने कुछ चारण-शैली का सा अनुगमन किया है, ऐसा प्रतीत होता है। वास्तव में उपर्युक्त दो क्षेत्रों में ही छप्पय का प्रयोग हमारे अवधवासी कवियों ने विशेष रूप से किया है। इनके अतिरिक्त नीति-सिद्धान्त कथन के उदाहरण भी यत्र-तत्र प्राप्त होते हैं तथा वर्णनात्मक शैली में भी इसका प्रयोग किया गया है। सुखदेव जी ने अपने वृत्त-विचार पिंगल ग्रंथ में कम्पिला नगरी का बड़ा सुन्दर वर्णन इस छन्द के माध्यम से किया है। दो एक छन्द दर्शनीय है :

“कहूँ तमोलिनि पान पानि धरि बांधत वीरा ।
सनमुप छके छयल्ल हाथ लीन्हे वै हीरा ।
मालिनि महा सरूप फूल बेचति है वैठी ।
कुजहेरिनि कमनीय कहत कछु जाइ जु अँठी ॥
हलवाइनि हाटक बरन हाट हाट सब है सरस ।
कविराज राज है कंपिला छहु रितु छहु दरसन दरस ॥१३॥”

....

...

....

“उन्नत धर धोरहर धवत कंसाल (कैलास) सुमोहन ।
लसत कलस तपनीय परम कमनीय सु सोहन ।
“चिक्क चारु सुभषभ चित्र कविराज विराजै ।
यत्र नीर उधरहि काति चहवच्चनि छार्जै ।
संपति समाज सागर सरिस सबै राग डारे डगर ।

वासित सुवास आगर अगर वगर वगर कंपिल नगर ॥१५॥”^२

उपर्युक्त वर्णन-शैली का सम्बन्ध, रासो में प्रयुक्त इतिवृत्तात्मक शैली के साथ

१. छन्द विचार, ह० लि०, ब्र० पु०, पृ० १०

२. पिंगल, ह० लि०, सुखदेव, पृ० ११

सरलता से जोड़ा जा सकता है। यद्यपि इस छन्द का प्रयोग विशेष बाहुल्य के साथ नहीं हुआ तथापि कुशल-करों के द्वारा इसका सफल उपयोग अवश्य किया गया है, इसका प्रत्यक्ष उदाहरण उपर्युक्त छप्पयों द्वारा मिल जाता है।

संक्षेपतः कहा जा सकता है कि छप्पय का व्यवहार शृंगारयुगीन अवधवासी कवियों में बहुत नहीं था, केवल परम्परा-प्राप्त शैली के नाते उसका उपयोग कवियों ने किया था, तथापि यथावसर उक्त छन्द का व्यवहार सफलता के साथ किया गया, इसमें सन्देह नहीं।

सर्वैया तथा कवित्त (घनाक्षरी) छन्दों का प्रयोग हमारे आलोच्य कवियों ने सबसे अधिक किया है। कोमल और परुष भावों के प्रतीक, ये दोनों छन्द अपने पूर्ण विकास पर इसी शृंगार युग में पहुँचे। उक्त दोनों छन्दों का वर्तमान स्वरूप अपने सुनिश्चित लक्षणों को, ब्रजभाषा के रूप-स्थैर्य के साथ ही साथ प्राप्त कर सका था। सूर के समय से उक्त दोनों छन्दों का प्रयोग आरम्भ हो गया था। अतः यदि यह कहा जाय कि ब्रजभाषा के उद्भव के साथ ही साथ सर्वैया और कवित्त का भी उद्भव हुआ तो सम्भवतः अनुचित न होगा। शृंगार युग में ब्रजभाषा के चरम विकास के साथ-साथ उक्त छन्दों को भी चरम विकास उपलब्ध हुआ।

सर्वैया का मूल-रूप चन्द कृत पृथ्वीराज रासो के छन्दों में उपलब्ध होता है। रासो में इनके नाम भिन्न हैं किन्तु लक्षण सर्वैया के हैं :

(१) मुरिल्ल छन्द, ८ भगण = किरीट सर्वैया

“संभरि सोर नरिदरु संभरि पंथ प्रजा प्रसरै रन जंसरि।”^१

S | | S | | S | | S | | S | | S | | S | | S | |

“भा वसुधा तल पाप महा हरि जू प्रगटे तव धारि किरीटहि”^२

(२) त्रोटक छन्द, ८ सगण = दुर्मिल सर्वैया :

“तहं सिंध न पंषि न अग वनं, दिसि सून भई डरि जीव विनं।”^३

| | S | | S | | S | | S | | S | | S | | S | | S | | S | |

“सब सों करि नेह भजौ रघुनन्दन दुर्मिल भक्ति सदा लहिये”^४

१. महाकवि चन्दबरदायी कृत असली पृथ्वीराज रासो, प्रथम समय, पं० मधुरा-प्रसाद दीक्षित, सोलन, सम्पादित, पृ० ७३

२. छन्द-प्रभाकर (भानु) पृ० २०४

३. रासो-उपर्युक्त, पृ० ८३

४. छन्द-प्रभाकर (भानु) पृ० २०२

(३) दुप्पया छन्द, ८ सगण = दुमिल सर्वैया :

“सुप्रसन्न भयी दिप दैत मन, नर रूप धरण कियो सुतनं ।”^१

1 1 5 | 1 5 | 1 1 5 | 1 5 | 1 1 5 | 1 5 | 1 5 | 1 5 | 1 1 5

उपर्युक्त मुरिल्ल, त्रोटक तथा दुप्पया छन्द हिन्दी के सर्वैया छन्द के दुमिल तथा किरीट भेदों के अनुरूप है। अवश्य ही थोड़ा सा अन्तर दृष्टिगत होता है, रासो के छन्दो में प्रत्येक चरणार्ध अनुप्रासान्त है। सर्वैया के प्रत्येक चरण के मध्य में इस प्रकार की अन्त्यानुप्रास की प्रवृत्ति नहीं पाई जाती। दुप्पया छन्द में सर्वैया के समान चार चरण न होकर केवल दो ही चरण हैं, सम्भवतः इसका कारण यही है कि इस छन्द में एक चरणार्ध ही पूरा चरण समझा जा सकता है (अन्त्यानुप्रास के कारण) और इस प्रकार छन्द में चारों चरण प्रस्तुत हो जाते हैं। इस प्रकार लगभग १२०० वि० के आसपास सर्वैया का स्वरूप, अस्तित्व ग्रहण कर चुका था, ऐसा कहा जा सकता है। रासो के रचना काल के विषय में मतभेद हो सकता है, किन्तु इसे भी विद्वन्-मंडली ने स्वीकार कर लिया है कि इसके मूल रूपों की रचना १२०० वि० के आसपास अवश्य हुई होगी। भाषा की दृष्टि से उपर्युक्त छन्दों में तत्कालीन भाषा के वास्तविक स्वरूप के दर्शन होते हैं।^२

सर्वैया का एक थोड़ा सा अव्यवस्थित रूप, कबीर के छन्दों में भी उपलब्ध होता है।

“भे ख लो देख के कोई भू लो मती भेख पहि रे कोई सिद्ध ना हीं ।”^३
 5 1 5 5 1 5 5 1 5 5 1 5 5 1 1 1 5 1 5 5 1 5 5

उपर्युक्त छन्द में रगण तथा एक गुरु का स्वरूप दिखलाई पड़ता है। पांचवें गण में एक गुरु के स्थान पर दो लघु मात्राएँ आ पड़ी हैं, यदि उन्हें एकत्र कर दिया जाय तो छन्द का स्वरूप व्यवस्थित हो जायगा। वास्तव में सर्वैया की मात्राओं का लघु-गुरु, पठनशैली पर अधिक निर्भर करता है। अतः उसमें व्यवस्था उत्पन्न कर लेना कठिन नहीं है। १५ वीं शताब्दि विक्रमीय में कबीर और तत्पश्चात् उनके पुत्र कमाल द्वारा भी सर्वैया के ऐसे अव्यवस्थित रूपों का उपयोग प्राप्त होता है।

१. रासो उपर्युक्त, पृ० ९०

२. चन्दवरदायी और उनका काव्य, डा० वि० वि० त्रिवेदी

३. कबीर-वचनावली, हरिऔध, पृ० २४४, छं० १९

“कहत कमाल कबीर को बालका, निरखि नरसिंह पहलाद गायो ।”^१

इत्यादि

१७ वीं श० वि० के आरम्भ से सर्वैया छन्द का प्रौढ़ तथा प्रबुर प्रयोग हिन्दी काव्य में दृष्टिगत होता है। अवध के एक अत्यन्त प्रसिद्ध तथा लोकप्रिय कवि को इस छन्द का सर्वप्रथम सफल प्रयोग करने का श्रेय प्राप्त है और वे थे सुदामा-चरित्र के रचयिता नरोत्तम दास। इस ग्रंथ की रचना १५८२ वि० में हुई।^२ इसके उपरान्त सर्वैया का माधुर्य इतना स्वीकृत हुआ कि तुलसी से लेकर आज तक इसकी धारा, अवध प्रदेश में अधुष्ण रूप से प्रवाहित हो रही है। संगीतात्मकता इस छन्द की विशेषता है। प्रसिद्ध पाश्चात्य भाषा-विज्ञान-वेत्ता रेवेरेण्ड एस्० एच्० केताग ने छन्द-शास्त्र के अन्तर्गत (गीतों) भजनों में प्रयुक्त छन्दों में तोटक सर्वैया का उदाहरण दिया है।^३

अष्टछाप के पद-रचयिता कवियों ने भी इस छन्द की संगीतात्मकता को पहचाना था और पदों के साथ-साथ इसे भी गेयात्मक रूप में स्वीकार किया था।

छीत-स्वामी (सं० १६२०) का एक पद (सर्वैया मूलक) देखिये :

“भोर भये नव कुंज सदन ते आवत लाल गोवर्धन धारी ।

लटपट पाग भरगजी माला सिधिल अंग डगमग गति न्यारी ।

बिनु गुन माल बिराजत उर पर नख छत्र द्वैज चद अनुहारी ।

छीत स्वामि जब चितए मोतन तब हौं निरखि गई बलिहारी ॥”

उक्त पद का प्रथम चरण ७ भगण और २ गुरु के मात्राक्रम से निर्मित है। यह भक्तगयंद सर्वैया छन्द है। अगले चरण यद्यपि पूर्णतया उक्त मात्रा-क्रम को लेकर

१. मिश्रबंधु-विनोद, भाग १, पृ० १८९

२. वही, भाग १, पृ० २६५

३. § 1011 “Many of the metres enumerated above.....are used in the composition of verse designed to be sung. The only special point to be noted is the custom of continuing the same rhyme throughout all the lines of the bhajan. A whole or half-stanza is often repeated as a refrain. The following are examples added of common meters.

§ 1012 तोटक सर्वैया Scheme ८ स + ग Pause at 4th foot

जप जोग करे तन साधि भरे नर कोटि उपाय रचे मन भाए ।

है और यही वर्णक्रम घनाक्षरी का भी है। उपर्युक्त पद "राग सोरठ" के अन्त-गंत रक्खा गया है, उसकी गेयता प्रत्यक्ष ही है। श्री नगेन्द्र नाथ वसु ने अपने विश्वकोष में घनाक्षरी की परिभाषा देते हुए कहा है : "घनाक्षरी (सं० पु०) दण्डक वा मनहर छन्द। इसे साधारण लोग कवित्त कहते हैं। ध्रुपद राग में भी यह छन्द गाय जा सकता है।"^१ कविदर निराला ने इस छन्द को हिन्दी का 'जातीय छन्द' कहा है^२ क्योंकि यह जनता का "कण्ठहार" रहा है। इसमें कोई सन्देह नहीं कि हिन्दी-प्रदेश और मुख्यतया अवध की जनता ने, जितना अधिक कवित्त(घनाक्षरी) तथा सवैया छन्दों को कठाय किया, उतना किसी दूसरे छन्दों को नहीं। अतः गेयता के साथ-साथ लोकप्रियता भी इस छन्द की विशेषता है।

रस की दृष्टि से इस छन्द का प्रयोग अधिकांशतः परुष रसों को अभिव्यक्त करने के लिए होता रहा है, परन्तु विशेषता यह है कि अपने गेयत्व-गुण के कारण घनाक्षरी के क्षेत्र को सीमित नहीं किया जा सकता। परुष तथा कोमल दोनों प्रकार के रसों पर घनाक्षरी का समान अधिकार है। शृंगार, भक्ति, करुण, हास्य आदि से लेकर वीर, भयानक, रोद्र आदि तक प्रत्येक रस की अभिव्यंजना इस छन्द में सफलतापूर्वक हुई है। दो एक उदाहरण द्रष्टव्य है :

रोद्ररस का उदाहरण :

“देखत मदन्य दसकन्य अन्धधुन्ध दल,
बन्धु सों बलकि बोल्यो राजाराम बरिबंड।
लच्छन विच्छन संभारे रहो निज पक्ष,
देखिहीं अकेले ही ही अरि अनी परचंड।
आजु अधवाळुं इन शत्रुन के श्रोणितनि,
दास भनि बाढ़ी मेरे बाननि तृपा अखंड।
जानि पन सकस तरक्कि उठ्यो सकस,
करक्कि उठ्यो कोदण्ड फरक्कि उठ्यो भुजदण्ड ॥६५॥”^३

३२ अक्षर की रूप घनाक्षरी में राम के क्रोध का आतंक-पूर्ण वर्णन किया गया है। ङ, ङ, ङ, ङ पर यति है। ओजपूर्ण शब्दावली, भाषा-प्रवाह आदि के आधार पर रस-परिपाक का सफल प्रयत्न है।

दूसरा छन्द शान्त तथा शृंगारात्मक भक्ति सम्बन्धी देखिए :

१. हिन्दी विश्वकोष, भाग ७
२. भूमिका, परिमल
३. का० नि०, भा० जी० प्रेस, पृष्ठ ३१

सूरदास हित हरि, लोचन आए है भरि,

बलहू कों बल जाकौ, सोई री कन्हैया ॥३७२—९०॥”^१

८, ८, ८ तथा ६ पर यति के साथ उक्त छन्द मे ३० वर्ण हैं, राग केदारौ के अन्तर्गत उसे गेय पदों मे स्थान दिया गया है ।

संक्षेपतः यह कहा जा सकता है कि घनाक्षरी शृंगारयुगीन, हमारे आलोच्य कवियों का एक विशिष्ट छन्द था । उसका क्षेत्र अत्यन्त व्यापक रहा है । संगीत तथा पाठ्यता (recitation) दोनों ही क्षेत्रों में उसका समान रूप से सफलतापूर्वक उपयोग होता रहा है । सभी रसों के लिए भी उसका सफलतापूर्वक व्यवहार किया गया । आवश्यकता से अधिक पिगल-नियमों के नियंत्रण से मुक्त होने के कारण भी इसका प्रचुर प्रयोग हुआ । वास्तव में घनाक्षरी एक आदर्श छन्द कहा जा सकता है । इन छन्दों के अतिरिक्त हमारे आलोच्य कवियों ने अनेक अन्य छन्दों का भी उपयोग किया है, किन्तु मुक्तक की दृष्टि से जितनी सफलता तथा बहुलता उक्त छन्दों की रही उतनी अन्य छन्दों की नहीं । रोला, बरवै, त्रिभंगी, गीतिका, हरिगीतिका, कुडलिया आदि अनेक छन्द प्रयुक्त तो अवश्य हुए, किन्तु उन्हें प्रधानता न मिल सकी । प्राधान्य की दृष्टि से उपर्युक्त छन्द ही प्रमुख रहे ।

प्रबंध-शैली

अवध-काव्य के शृंगार-युग की विशेष प्रवृत्ति, प्रबंध-रचना नहीं रही है । मुक्तक का ही सर्वतोमुखी प्रयोग कवियों ने किया है । किन्तु जहां एक ओर दरबारी-प्रवृत्ति के कारण मुक्तक को अत्यधिक प्रथम मिल रहा था, वहां दूसरी ओर दरबारी-क्षेत्र से बाहर ऐसी अनेक प्रवृत्तियां, जनता के बीच, परिपोषित हो रही थी, जिनका सम्बन्ध बहुत कुछ लोक-जीवन तथा लोक-भावनाओं के साथ था । इन प्रवृत्तियों में भक्ति-भावना का महत्व सर्वपरिदृष्टिगोचर होता है, यद्यपि काव्यक्षेत्र में बहु-प्रचलित शृंगारवृत्ति तथा साहित्यिक-शास्त्रीयता का मिश्रण भी इस भक्ति-भावना के बीच देखा जा सकता है । भक्ति-सवधी, राम, कृष्ण तथा पुराणों की विविध कथाओं के माध्यम से तथा पूजापाठ के बहुविध कर्मकाण्ड का वर्णन करके जनता ने, तथा जनता के कवियों ने अपनी सामूहिक-भावनाओं का परिचय दिया है । इस दृष्टि से प्रबंध-काव्यों का इस युग में अपना एक महत्व है, भले ही उनकी संख्या, मुक्तक रचनाओं की तुलना में नगण्य हो ।

गोपाल कवि कृत 'भगवंतराय की विरुदावली' में 'भगवंतराय' और 'सआदत खान' के युद्ध का वर्णन है। सदानंद कृत 'भगवंत-रामसा' का विषय भी यही है।

नीति-काव्य-युक्त एक श्रेष्ठ प्रबंध-रचना-शंभुनाथ त्रिपाठी कृत चैताल-पत्नीसी है। इसका निर्माण सं० १८०९ में हुआ। यह एक मनोहर काव्य तथा श्रेष्ठ प्रबंध है।

फुटकर विषयों पर प्रबन्धात्मक शास्त्रीय पुस्तिकाएँ अनेक कवियों ने प्रस्तुत की हैं। इच्छाराम कृत शालिहोत्र (१८८८ वि०) में घोड़ों की चिकित्सा का वर्णन किया गया है। जगन्नाथ कृत जुद्धोत्सव (१८८७) में युद्ध-रीति का निदर्शन हुआ है। दास कृत शतरज-शतिका में शतरज-सम्बन्धी नवों तथा नियम दिए गए हैं। इसी प्रकार अन्य कलाओं तथा शास्त्रों को लेकर रचनाएँ प्रस्तुत की गई हैं, जैसे वैद्यक, धनुर्विद्या, कोकशास्त्र, तंत्र-मंत्र, योगसाधना इत्यादि।

सूफ़ी-परम्परा में लिखा हुआ एक बड़ा प्रबंध काव्य हंस-जवाहिर है। इसके रचयिता कासिमशाह हैं। इसकी रचना १७८८ वि० में हुई। विदेशी प्रभाव से प्रेरित रचना हरप्रसाद भट्ट की "दहे-मजलिस" (१९ श० वि० मध्य) है जिसमें इमाम हुसैन तथा यजीद के युद्ध का वर्णन किया गया है।

संक्षेप में यह कहा जा सकता है अवध के शृंगारयुगीन कवियों ने प्रबंध-रचना को यद्यपि मुक्तक के समान महत्व नहीं दिया तथापि उसका स्वतंत्र-क्षेत्र ग्रहण करके उसे विशेषता प्रदान कर दी। भक्ति उसका प्रधान विषय रहा। शृंगार तथा वीर-रस उसके गौण रस रहे और लोकजीवन से सम्बन्ध रखनेवाले कितने ही विषय लेकर कवियों ने उन्हें प्रबन्ध रूप में आवद्ध किया। अतः आलोच्य युग की लोक-जीवन सम्बन्धी भावनाओं तथा जीवन के उस पक्ष की अभिव्यंजना, बहुत कुछ इस प्रबंध-शैली के माध्यम से हुई और क्रमशः भक्ति, नीति, शृंगार तथा अन्य रस, जिनमें वीर उल्लेखनीय है, इस काव्य के विषय रहे। प्रबंध-रचना, मुक्तक काव्य की पूरक कही जा सकती है।

प्रबंध-शैली में रचित काव्य, दो वर्गों में विभाजित किए जा सकते हैं।

प्रथम अनुवादित और द्वितीय मौलिक। अनुवादित रचनाएँ अधिकांशतः संस्कृत के ही रूपान्तर हैं। विष्णुपुराण भाषा (भिसारीदास), चैताल-पत्नीसी त्रिपाठी), काव्य-कलानिधि (नैपथ काव्य) गुमान मिथ रचित, इस
 हैं। मौलिक काव्य के अन्तर्गत कुछ प्रबंध
 कहा जा सकता है। सहकराम का 'रघुवंग
 पर लिखा हुआ एक बहुत पद्य है। कवि

रामचरित्र, कृष्णचरित्र, महाभारत तथा भागवत की विविध कथाएं, गीता आदि से विषय चयन कर हमारे आलोच्य युग के कवियों ने अनेक श्रेष्ठ रचनाएं प्रस्तुत की हैं। लालदास का अवध-विलास (१७०० वि०), भूपति का भागवत दशम स्कन्ध (१७४४ वि०), सहजराम वैश्य का रघुवंश-दीपक (१७८९ वि०), रासन ब्राह्मण कृत सुदामाचरित्र, रामचरन रचित ऊषा-अनिष्ट-विवाह (१८०२ ई०), नेवलदास रचित सुखसागर (१८१७ वि०), गुमान मिश्र विरचित काव्य-कलानिधि (नैपथकाव्य) (१८२५ वि०), नवलसिंह प्रधान कृत अद्भुत-रामायण (१८९१ वि०), दास रचित विष्णु-पुराण-भाषा (१९वीं श० वि०), गिरधारी का श्रीकृष्ण-चरित्र (१९वीं श० वि०), इस प्रकार की रचनाओं के उदाहरण हैं।

शृंगारवृत्ति तथा दैनिक जीवन के संयोग से भक्ति-भावना-समन्वित काव्य में अष्टयाम-चर्चा, कुछ विशेष लौकिक बनकर आ उपस्थित हुई। तत्कालीन विलास-मय जीवन की छाया ने हमारे उपास्यदेवों की प्रकाशमान् आभा को कुछ मन्दता प्रदान कर दी, इसमें कोई सन्देह नहीं। अयोध्या के सखी-सम्प्रदाय के भक्तों ने राम और कृष्ण की विहार-लीलाओं के वर्णन द्वारा अपने प्रभुओं को कुछ निम्नस्तर पर उतार लिया। जनकराज किशोरीशरण-रचित अष्टयाम, कृपानिवास-रचित अष्टकाल-समय-ज्ञान-विधि, भावना-मचीसी तथा समय-प्रबंध में राधाकृष्ण-शृंगार तथा सीताराम की आठ पहर की लीलाएं वर्णित हैं। रामचरणदास ने अमृत-खंड में भगवान् राम का जीवन-चरित पिगल-शास्त्र के साथ संयुक्त कर दिया है। अष्टयाम-सम्बन्धी ये कृतियां एक ही चरितनायक की विविध लीलाओं का चित्रण करती हैं, अतः वर्णन की एकसूत्रता के आधार पर इन्हे प्रबंधशैली के अन्तर्गत परिगणित किया जा सकता है। इसी प्रकार की आध्यात्मिक-ज्ञान सम्बन्धी एक धारा, प्रवधात्मक काव्य के अन्तर्गत, संवादशैली में प्रस्तुत की गई है। सुखदेव मिश्र रचित अध्यात्म प्रकाश (१८वीं श० वि०) तथा जगजीवन दास रचित, मन-पूरना (१८वीं श० वि०) इस प्रकार की रचनाओं के उदाहरण हैं। ये प्रबंध, मुख्यतः संवादशैली में लिखे गए हैं। गुरु-शिष्य, शकर-पावंशी संवादों के माध्यम से इनकी कथा में एक सूत्रता उत्पन्न की गई है। भक्तों की जीवनी से सम्बद्ध प्रबंध भी रचे गए हैं। बोधेदास-कृत भक्त-विनोद (१८४८ वि०) में महन्त जगजीवन दास की जीवनी प्रस्तुत की गई है।

वीर-काव्य सम्बन्धी ऐतिहासिक रचनाओं के दर्शन भी होते हैं, यद्यपि इनकी संख्या अधिक नहीं है। शिवनाथ कृत 'रासा भैया बहादुर सिंह का' (१८५४ वि० के लगभग) में गोंडा के बहादुर सिंह के युद्ध का वर्णन है।

गोपाल कवि कृत 'भगवंतराय की विरुदावली' में भगवंतराय और सभ्रादत्त खर्ी के युद्ध का वर्णन है। सदानंद कृत 'भगवंत-रायसा' का विषय भी यही है।

नीति-काव्य-मुक्त एक श्रेष्ठ प्रबंध-रचना संभुनाथ त्रिपाठी कृत बैताल-पच्चीसी है। इसका निर्माण सं० १८०९ में हुआ। यह एक मनोहर काव्य तथा श्रेष्ठ प्रबंध है।

फुटकर विषयो पर प्रवधात्मक शास्त्रीय पुस्तिकाएँ अनेक कवियों ने प्रस्तुत की हैं। इच्छाराम कृत शालिहोत्र (१८४८ वि०) में घोड़ों की चिकित्सा का वर्णन किया गया है। जगन्नाथ कृत जुद्धोत्सव (१८८७) में युद्ध-रीति का निदर्शन हुआ है। दास कृत शतरंज-शतिका में शतरंज-सम्बन्धी नवशे तथा नियम दिए गए हैं। इसी प्रकार अन्य कलाओं तथा शास्त्रों को लेकर रचनाएँ प्रस्तुत की गई हैं, जैसे वैद्यक, घनुर्विद्या, कोकशास्त्र, तंत्र-मंत्र, योगसाधना इत्यादि।

सूफी-परम्परा में लिखा हुआ एक बड़ा प्रबंध काव्य हंस-जवाहिर है। इसके रचयिता कासिमशाह हैं। इसकी रचना १७८८ वि० में हुई। विदेशी प्रभाव से प्रेरित रचना हरप्रसाद भट्ट की "दहे-मजलिस" (१९ श० वि० मध्य) है जिसमें इमाम हुसैन तथा यजीद के युद्ध का वर्णन किया गया है।

संक्षेप में यह कहा जा सकता है अवध के शृंगारयुगीन कवियों ने प्रबंध-रचना को यद्यपि मुक्तक के समान महत्त्व नहीं दिया तथापि उसका स्वतंत्र-क्षेत्र ग्रहण करके उसे विशेषता प्रदान कर दी। भक्ति उसका प्रधान विषय रहा। शृंगार तथा वीर-रस उसके गौण रस रहे और लोकजीवन से सम्बन्ध रखनेवाले कितने ही विषय लेकर कवियों ने उन्हें प्रबन्ध रूप में आवद्ध किया। अतः आलोच्य युग की लोक-जीवन सम्बन्धी भावनाओं तथा जीवन के उस पक्ष की अभिव्यंजना, बहुत कुछ इस प्रबंध-शैली के माध्यम से हुई और क्रमशः भक्ति, नीति, शृंगार तथा अन्य रस, जिनमें वीर उल्लेखनीय है, इस काव्य के विषय रहे। प्रबंध-रचना, मुक्तक काव्य की पूरक कही जा सकती है।

प्रबंध-शैली में रचित काव्य, दो वर्गों में विभाजित किए जा सकते हैं। प्रथम अनुवादित और द्वितीय मौलिक। अनुवादित रचनाएँ अधिकांशतः संस्कृत ग्रंथों के ही रूपान्तर हैं। विष्णुपुराण भाषा (भिक्षारीदास), बैताल-पच्चीसी (संभुनाथ त्रिपाठी), काव्य-कलानिधि (नैपथ काव्य) गुमान मिश्र रचित, इस प्रकार के काव्यों के प्रमुख उदाहरण हैं। मौलिक काव्य के अन्तर्गत कुछ प्रबंध ऐसे मिलते हैं, जिन्हें छायानुवाद कहा जा सकता है। सहजराम का 'रघुवंश शीपक', मानस की कथा के आधार पर लिखा हुआ एक महत् प्रबंध है। कवि

ने भरत की ग्लानि को व्यक्त करते हुए उनकी शपथों की एक तन्वी सूची प्रस्तुत कर दी है। एक अंश देखिए :

“जे अघला वानक बध करही । कुल तिय तजि कुलटा मन घरहीं ।
जे अघ अब, अबु मह धूके । जे अघ नगर ग्राम पुर फूके ।
जे अघ चौधि चन्द्र अवलोके । जे तीरथ वरात व्रत छेके ।
जे अघ मातु पिता अपमाने । जे अघ क्षत्री समर पराने ।
जे अघ बाधा गाय विछोये । जे अघ सांझ प्रात के सोये ।
तितकी गति मोहि दे करतारा । जो जननी मत होय हमारा ॥”^१

उपर्युक्त उद्धरण, कवि के सामान्य-ज्ञान, उसकी नीत्युपदेश की प्रवृत्ति को व्यक्त करता है। कथा में अनावश्यक विस्तार उत्पन्न करनेवाले इस प्रकार के उद्धरण, लोक-प्रवादों का परिचय अवश्य देते हैं किन्तु इन वर्णनों में प्रबंध-सौष्ठव में बाधा तो पड़ती ही है।

साहेब नेवनदास ने सुखसागर की रचना शुकदेव-जन्म के पौराणिक आधार को लेकर की है, किन्तु स्वयं सतनामी, निर्गुण उपासक होने के कारण उन्होंने निजी-भावना के आधार पर उपासना का साधनात्मक स्वरूप वर्णित किया है। शुकदेव की तपस्या इस प्रकार चित्रित की गई है :

“पद्मासन गहि नाम जगावा । अचल प्रतीत प्रेम मुक लावा ।
कर तसवी नहि, कठ न माला । मनुवा सुमिरत नाम रिसाला ।
होइ धिर लीन नाम मन बोलै । जस निर्बान ज्योति नहि डोलै ।
नमदा नाउ बिछउना माने । नाम दूसीस दीन्ह सिरहाने ।
नाम प्रीति बसन करि ओढ़े । मनुवा नाम डोरि गहि पोढ़े ।

नाम डोरि गहि खैचि दूढाये । तव श्रीराम प्रकट होइ आये ।

ऐसी मधुर सुहावनि मूरति । लागी आखि गगन जेहि सूरति ।

त्रिकुटी खोलि निरखि जौ जाई । सबके नैनन्ह रही समाई ॥”^२

स्पष्ट है कि इस प्रकार के व्यक्ति-गत विश्वासों पर आधारित कथन, भूतप्रपञ्च की कथा से कोई सम्बन्ध नहीं रखते। इन्हें तो कवि की मौलिकता ही के रूप में स्वीकार करना पड़ेगा।

१. रघुवंश-दीपक, पृष्ठ २९२

२. सुखसागर, पृष्ठ ४०-४१

मौलिक ग्रंथों के अन्तर्गत दूसरी श्रेणी में इस प्रकार का छायाभास नहीं है। उसमें या तो सिद्धान्त-निरूपण करनेवाले ग्रंथ हैं, जैसे सुखदेव मिश्र का अध्यात्म-प्रकाश, जगजीवन दास के परम-ग्रंथ, मनपूरना, महाप्रलय, अथवा जीवनी-सम्बन्धी ग्रंथ जैसे बोधेदास कृत भक्त-विनोद (जगजीवन दास का जीवन-चरित्र)। इन्हीं मौलिक-ग्रंथों के अन्तर्गत सूफी काव्य हस-जवाहिर (कासिमशाह) को भी लिया जा सकता है। उक्त वर्गीकरण पर दृष्टिपात करके भी हम इसी जिष्कर्ष पर पहुंचते हैं कि हमारे आलोच्य युग के प्रबंध-काव्य, भक्ति-भावना समन्वित ही विशेष हैं। आगे हम संक्षेप में इस काव्य-शैली की प्रमुख विशेषताओं पर दृष्टि डालेंगे।

विषय की दृष्टि से हमारे आलोच्य-युग के प्रबंध अधिकांशतः धार्मिक हैं। रामायण, महाभारत, भागवत, पुराण और कल्पना उनके आधार हैं, यह बात पीछे कही जा चुकी है। फिर भी, युग-प्रवृत्ति कृष्णकाव्य की ओर विशेष थी। इस कारण भागवत, महाभारत अथवा पौराणिक कथाओं की प्रचुरता दृष्टिगत होती है। कृष्ण-काव्य में शृंगारवृत्ति की प्रधानता होने के कारण, तथा साहित्य-क्षेत्र में भी शृंगार-प्रधानता के कारण, अनेक कवियों ने अष्टयाम जैसी रचनाओं के रूप में कृष्ण के लीला-विलास की कथा कही है। इस दृष्टि से कथाएं मूलतः 'प्रख्यात' कही जा सकती हैं, यद्यपि कवियों ने परिस्थितियों के अनुकूल, कल्पना का पर्याप्त मिश्रण इनमें कर दिया है। कृष्ण की भागवत-सम्बन्धी कथा ही इन रचनाओं का आधार है। युग की विलासमयी, दरबारी प्रवृत्तियाँ कल्पना का प्रमुख आधार हैं। राम-काव्य के आधार पर रचित ग्रंथों की कथाएँ, या तो रामायण, तुलसीकृत महाकाव्य, से ग्रहण की गई हैं अथवा संत-काव्य के राम की निर्गुण-सत्ता प्रतिपादित करने के लिए कबीर आदि की शैली का अनुगमन करती हैं। सूफी-काव्यों का विषय पूर्णतया कल्पित ही है, केवल परम्परागत लोक-जीवन ही उसका आधार है। जीवनी-सम्बन्धी काव्य अधिकांशतः तय्यों पर आधारित है; केवल कवि की भावुकता के कारण उसमें स्थान-स्थान पर कल्पनाशीलता के दर्शन हो जाते हैं। ऐसे काव्य, निबंध-श्रेणी में रखे जा सकते हैं। उदाहरण :

“बालक सुन्दर मुभग अमोला । माता गई सोवाइ खटोला ।
मातै जाइ प्रसाद बनावा । तेहि ओसर का कौतुक गावा ।
तेहि छिन एक अभ्यागत आये । बालक देखि बहुत मन भाये ।
सकि तिन दरस बहुत मन माने । शोरा करि लै तुरत पराने ।
लैगे आदि शक्ति के पास । मनिहैं सत्य राम के दास ।

[
ने भरत की ग्लानि को व्यक्त करते
प्रस्तुत कर दी है। एक अंश देखिए :

“जे अबला बालक बध करही ।

जे अघ अब, अबु मह धूके ।

जे अघ चौपि चन्द्र अवलोके ।

जे अघ मातु पिता अपमाने ॥

जे अघ बाछा गाय बिछोये ।

तिनकी गति मोहि दे करतारा ।

उपर्युक्त उद्धरण, कवि के सामान्य

करता है। कथा में अनावश्यक

लोक-प्रवादों का परिचय अवश्य देते

बाधा तो पड़ती ही है।

साहेब नेवलदास ने सुखसागर
आधार को लेकर की है, किन्तु स्वयं
उन्होंने निजी-भावना के आधार पर
किया है। शुकदेव की तपस्या इस

“पद्मासन गहि नाम जगावा

कर तसवी नहि, कठ न माला

होइ धिर लीन नाम मन बोलै ।

नमदा नाउ बिछजना माने ।

नामँ प्रीति बसन करि ओढ़े ।

●
नाम डोरि गहि खँचि दूढाये ।

●
ऐसी मधुर सुहावनि मूरति ।

त्रिकुटी खोलि निरखि जाई ।

स्पष्ट है कि इस प्रकार के व्यक्ति-गत

की कथा से कोई सम्बन्ध नहीं रखते ।

में स्वीकार करना पड़ेगा ।

१. रघुवंश-दीपक, पृष्ठ २९२

२. सुखसागर, पृष्ठ ४०-४१

"ईति भीति राखी न नल, जग न लहै कहूँ ऐन ।

अति बरखा छोड़ति न छिन, अरि रमनिन के नैन ॥

संगर घरा में जाके रंग सों सुभट निज,

निज चातुरी सो जस पटनि बुनत हँ ।

करि कर बाल बेम कोरि कोरि जोरि जोरि,

चंद्र तो विसद जाके गुनन गनत हँ ।

अमल अमोल औ सुडौत झल झल होत,

कबहुँ न घटत जन देखत मुनत हँ ।

आठो दिसि रानी रजधानी के सिगारिखे को,

आठौ दिगराज आनि चीरन चुनत हँ ॥९॥

जिमि बैरिन छाड़ि विरोध द्यो है । तिमि धर्म विरोध नही उनयो है ।

जित मित्र-अमित्र प्रतीत प्रहारी । दृग चारि विचार दृगै निरवारी ॥१०॥"^१

महाराज नल का नायकत्व उपर्युक्त उद्धरण में धीर-ललित, धीरोद्धत तथा धीरो-दात रूपों में अंकित हुआ है । रानी का श्रृंगार करनेवाला नल, ललित गुणों से युक्त है । युद्ध में उसका शौर्य तथा अरि-नारियों के प्रति आतंक उसकी उद्ध-तता व्यक्त करते हैं और नीति-धर्म-रक्षक के रूप में वह उदात्त भी है । इस प्रकार हमारे प्रबंध-काव्यों में नायक का चरित्र, पर्याप्त उदार रूप में अंकित हुआ देखा जा सकता है ।

आलोच्य-युगीन प्रबंध-काव्यों में अधिकांशतः ग्रथ का आरम्भ गणपति-वन्दना से ही हुआ है । यद्यपि अपनी अपनी विचारधारा के अनुसार कवियों ने निर्गुण ब्रह्म, सद्गुरु, भगवान् दांकर, भगवान् विष्णु आदि की वन्दना भी की है, किन्तु अन्य देवताओं को प्राधान्य देकर भी गणपति की उपेक्षा नहीं की गई है । वास्तव में शुभ-कार्य की समाप्ति के लिए विघ्नेश गणपति की परम्परागत वन्दना-शैली का पालन प्रबन्धकारों ने किया है । कुछ उदाहरण पर्याप्त होंगे :

१. "जो इन्द्रिन को ईश विश्व भावन जगदीश्वर ।

जो प्रधान बुद्धधादि सकल जग को प्रपचकर ।

परम पुरुष पूरबज सृष्टि धिति लय को कारण ।

विष्णु पुंडरीकाक्ष मुक्ति पद मुक्ति सुधारण ।

जेहि दास ब्रह्म अक्षर कहिय, जो गुण उदधि तरंगमय ।

तेहि सुमिरि सुमिर पायें परिच, करिय जयति जय जयति जय ॥१॥"^२

जेहि सुनि मन विस्वास न आइहि । सो नर अंतकाल पछिताइहि ।

शक्ति तकेव नव बानक नीका । तब करि कनक रंग को टीका ।”

उपर्युक्त उद्धरण, जगजीवन दास के दौनाव में, उन पर शक्ति की कृपा का भावुकता-पूर्ण वर्णन प्रस्तुत करता है। घटना की अर्मभावना का निराकरण लेखक ने यह कह कर किया है कि 'मनिहैं सत्य राम के दासा'।

काव्यों का नामकरण भी प्रधानतया विषय को दृष्टिगत रख कर ही किया गया है। अनुवादित ग्रंथों में से कुछ का तो मूल-नाम ही ग्रहण कर लिया गया है; 'विष्णु-पुराण भाषा' अथवा 'बैताल-पच्चीसी'। केवल 'भाषा' शब्द से कहीं-कहीं उसके रूपान्तर का आभास दे दिया गया है। कुछ अनुवादित ग्रंथों का नामकरण कवि ने अपनी इच्छानुसार कर लिया है। नैषधचरित का नाम कवि गुमान मिश्र ने 'काव्य-कला-निधि' रक्खा है। वास्तव में उक्त संस्कृत-काव्य के आधार पर कवि ने अपनी काव्य-कला का प्रदर्शन करना चाहा है, जिसके फल-स्वरूप उसने अनुवाद का नाम 'काव्य-कलानिधि' रक्खा है। राम-कथा का वर्णन करनेवाले सहजराम वैश्य ने अपनी रामायण का नाम 'रघुवंश-दीपक' रक्खा है। यह नाम, भगवान् राम का विशेषण है, अतः इसे नायक के नाम पर रक्खा हुआ नाम कहा जा सकता है। 'हस-जवाहिर' भी नायक-नायिका के सम्मिलित नामों के आधार पर किया हुआ नामकरण है। 'भक्त-विनोद', काव्य के द्वारा उत्पन्न प्रभाव का आधार लेकर रक्खा हुआ नाम है। 'अष्टयाम' वर्ष्यविषय का संकेत करनेवाला नाम है। इस प्रकार आलोच्य-युग के प्रबंधों का नामकरण व्यापक दृष्टि से किया गया है, जिसका आधार, कवि की व्यक्तिगत रुचि ही कही जा सकती है।

उपर्युक्त काव्यों के नायक कृष्ण, राम अथवा कोई महापुरुष रहे हैं, अतएव उन्हें धीरललित, धीरोदात्त अथवा धीर-प्रशान्त की धेणियों में रक्खा जा सकता है। कृष्ण अथवा किसी प्रभुता-सम्पन्न नायक के बहु-विध-विहार में लालित्य है; मर्यादावादी, लोकरक्षक राम, देवता-विशेष अथवा कोई सम्राट् उदात्त नायक हैं और त्यागी, साधक तथा लोकोपकारक महापुरुष प्रशान्त श्रेणी में लिए जा सकते हैं। युद्ध-धीर प्रबंधों में नायक का स्वरूप धीरोदात्त भी मिल जाता है। हमारे आलोच्य-युग में यद्यपि जीवन-चरित तथा युद्धवीरता सम्बन्धी काव्यों की अधिकता नहीं है तथापि साहित्य उनसे दून्य भी नहीं है, अतः शास्त्रीय-दृष्टि से चारों प्रकार के नायकों के उदाहरण उपलब्ध हो जाते हैं। एक उदाहरण प्रस्तुत है :

“ईति भीति राखी न नल, जग न लहै कहूँ ऐन ।

अति बरखा छोड़ति न छिन, अरि रमनिन के नैन ॥

संगर घरा में जाके रंग सों सुभट निज,

निज चातुरी सों जस पटनि बुनत हूँ ।

करि कर बाल बेम कोरि कोरि जोरि जोरि,

चद्र तो विसद जाके गुनन गनत है ।

अमल अमोल ओ सुडौल झल झल होत,

कबहुँ न घटत जन देखत सुनत है ।

आठो दिसि रानी रजधानी के सिंगारिबे को,

आठौ दिगराज आनि चीरत चुनत हूँ ॥९॥

जिमि वैरिनि छाड़ि विरोध दयो है । तिमि धर्म विरोध नही उनयो है ।

जित मित्र-अमित्र प्रतीत प्रहारी । दृग चारि विचार दृगै निरवारी ॥१०॥”^१

महाराज नल का नायकत्व उपर्युक्त उद्धरण में धीर-ललित, धीरोद्धत तथा धीरो-दात रूपों में अंकित हुआ है । रानी का शृंगार करनेवाला नल, ललित गुणों से युक्त है । युद्ध में उसका शौर्य तथा अरि-नारियो के प्रति आतक उसकी उद्ध-तता व्यक्त करते हैं और नीति-धर्म-रक्षक के रूप में वह उदात्त भी है । इस प्रकार हमारे प्रबंध-काव्यों में नायक का चरित्र, पर्याप्त उदार रूप में अंकित हुआ देखा जा सकता है ।

आलोच्य-युगीन प्रबंध-काव्यों में अधिकांशतः ग्रथ का आरम्भ गणपति-वन्दना से ही हुआ है । यद्यपि अपनी अपनी विचारधारा के अनुसार कवियों ने निगुंण ब्रह्म, सद्गुरु, भगवान् शंकर, भगवान् विष्णु आदि की वन्दना भी की है, किन्तु अन्य देवताओं को प्राधान्य देकर भी गणपति की उपेक्षा नहीं की गई है । वास्तव में शुभ-कार्य की समाप्ति के लिए विघ्नेश गणपति की परम्परागत वन्दना-शैली का पालन प्रबन्धकारों ने किया है । कुछ उदाहरण पर्याप्त होंगे :

१. “जो इन्द्रिन को ईश विश्व भावन जगदीश्वर ।

जो प्रधान बुद्ध्यादि सकल जग को प्रपचकर ।

परम पुरुष पूरवज सृष्टि धिति लय को कारण ।

विष्णु पुडरीकाक्ष मुक्ति पद मुक्ति सुधारण ।

जेहि दास ब्रह्म अक्षर कहिय, जो गुण उदाधि तरगमय ।

तेहि सुमिरि सुमिर पायेंन परिय, करिय जयति जय जयति जय ॥१॥”^२

कविवर दास ने उपयुक्त मंगलाचरण में नमस्कार तथा आशीर्षन, दोनों शैलियों का समन्वय कर दिया है। उन्होंने अपने काव्य का आरम्भ विष्णु-वन्दना से ही किया है, गणपति-वन्दना से नहीं। ऐसे उदाहरण अपवाद-स्वरूप ही माने जाने चाहिए।

२. "सुमुखश्चेक दन्तश्चकपिला गज कर्णका ।

लम्बोदरश्चविकटो विघ्ननाशो विनायकः ॥१॥

गात्र सरस अलि करत परसि मद मोद रंग रचि ।

उघटत ताल रसाल करन चल चाल चोप सचि ॥

चिन्तामणिमम जटित हेम-भूषण गण बज्जत ।

चलत नोल गति मृदुल अंग नवतंडव सज्जत ॥

लखि प्रणति समय मुख ताल को बिहसि मातु लिय लाई उर ।

जय जय मतग आनन अमल जय जय जय तिहुं लोक गुर ॥२॥"^१

उपयुक्त वन्दना भी आशीर्वादात्मक है। वास्तव्य भाव उसकी मौलिकता है।

३. "गुरु गणपति शिब शक्ति सुर, वन्दौ रमा रमेश ।

दास नेवल हरिचरित रत, करौ कथा उपदेश ॥"^२

उपयुक्त मंगलाचरण नमस्कारात्मक है। गणपति से पहले गुरु को प्रणाम किया गया है। अन्य देवताओं का भी समान रूप से स्मरण किया गया है।

४. "सतगुर समरथ साहेव, तुम्हरिन मोहि अवलंभ ।

ज्ञान प्रगट कछु होइ मोहि, कथा करौ आरम्भ ॥२॥

जय सिधिदायक भक्तन्ह नामक, एक दंत बलिहारी ।

गिरजा शिवबालक जनप्रतिपालक बिनती सुनहु हमारी ॥

भो मन यह भाई कीरति गाई तन धरि भक्तन्ह केरी ।

जब होहु सहाई बुधि कछु पाई बार बार कहि टेरी ॥"^३

सतगुरु-वन्दना को प्राथमिकता प्रदान की गई है। आगे गणपति-वन्दना में नमस्कारात्मक शैली का प्रयोग किया गया है। वस्तु निर्देशात्मक मंगल-वचनों-चचारण भी मिलता है। शरीरधारी भक्तों के कीर्तिमान की ओर संकेत, वस्तु-निर्देश, करता है।

१. काव्य-कलानिधि, गुमान मिश्र, पृ० १

२. सुखसागर, नेवलदास, पृ० १

३. भक्त-विनोद, बोधेदास, पृ० १

१. सूफी काव्यों का मंगलाचरण अपनी निज की विशेषता रखता है ब्रह्म के समान "अलख" की वन्दना इनकी निज की शैली है। ये वन्दना प्रायः बहुत विस्तृत होती है और सम्पूर्ण विश्व की व्यापक विभूतियों का वर्णन करके, उनके कर्ता की सर्वोपरिता का गान करती हैं :

“प्रथमहि अलख नाम चितलाऊं । जेहि चितलाय ज्योति लखपाऊं ॥

जो इस रतन रचा उजियारा । तेहि कर प्रीत रचा संसारा ।

सिरजै सात स्वर्ग कौलासा । सिरजै ऐसी निर्मल वासा ॥

सिरजा गगन पवन जिन, ओ विशेष जय टेक ।

तीन लोक जिन सिरज्यो, अलख नाम वह एक ॥”^१

इसके उपरान्त अहमद और उनके चार यारो की वन्दना है, जो “दीन के दीपक” हैं। इसके उपरान्त पीर महम्मद तथा पीर अशरफ का स्मरण किया जाता है और तब शाहे-बख्त का गुणगान होता है। इस प्रकार सूफी-काव्य में वन्दना, उसकी भूमिका के रूप में अवतरित होती है। वास्तव में यह विदेशी शैली है और भारतीय मंगलाचरण-शैली से इसका मेल नहीं है।

संक्षेप में आलोच्य-युग के कवियों ने परब्रह्म गुरु तथा गणपति-वन्दना से अपने ग्रंथों का आरम्भ किया है। मंगलाचरण के तीन रूप, नमस्कारात्मक, आशीर्वादात्मक तथा वस्तुनिर्देशात्मक है। ये संक्षिप्त अथवा विस्तृत दोनों ही रूपों में मिलते हैं। दोहा अथवा छप्पय अथवा कई छन्दों में सामूहिक-वन्दना उपलब्ध होती है। इस पर प्रमुख रूप से पौराणिकता की ही छाप अधिक स्पष्ट दिखलाई देती है।

रस की दृष्टि से हमारे आलोच्य-कवियों ने प्रधानतया भक्ति, श्रृंगार तथा वीर को अपने प्रबंधकाव्यों में प्रमुखता प्रदान की है। काव्य का प्रमुख उद्देश्य रस की सिद्धि करना ही है, इसी सिद्धान्त को दृष्टि में रखकर कवियों ने इतिहास, पुराण आदि के विख्यात वृत्तों को ग्रहण किया है। “प्रख्यात वृत्त की योजना का कारण यही है कि रस-संचार या साधारणीकरण होने में सहायता प्राप्त हो - ” “कथा रस की अभिव्यक्ति के लिए ही हुआ करती है। कल्पित कथा द्वारा रसोद्रेक उस कोटि का नहीं हो पाता जिस कोटि का प्रख्यात वृत्त द्वारा।”^२ अनुवादित ग्रंथों में तो परम्परागत आदर्शवाद की स्थिति अनिवार्य ही है और हमारे आलोच्य कवियों के काव्य में उसकी प्रधानता पूर्णरूप में दृष्टिगत होती है। सूफी-प्रबंध प्रधानतः कल्पना के आधार पर

१. हंस-जवाहिर, कासिमशाह, पृ० १

२. वाङ्मय-विमर्श, पृ० ३२

रचित हैं, और उनमें भी आदर्शवाद के लिए पूरा स्थान है, इसमें कोई सन्देह नहीं। उनमें बहुत कुछ भारतीय आदर्शवाद की पद्धति को अपना लिया गया है जिसके कारण वे हमारे जीवन तथा सिद्धान्तों को प्रतिफलित करने लगे हैं।

प्रबंध काव्यों में रमणीयता उत्पन्न करके रस की उपलब्धि कराने वाले प्रमुख तत्व दो कहे जा सकते हैं : (१) वस्तु-वर्णन तथा (२) भाव-व्यंजना। वस्तु-वर्णन: घटनाओं का संतुलित संगठन, प्रबंध-रचना का प्रमुख गुण है और इस गुण का पूरा परिचय उन कवियों में मिलता है जो मार्मिक स्थलों को पहचान कर उन्हें विशेष महत्त्व प्रदान करते हुए, अनावश्यक स्थलों को सूत्र-रूप में कहकर आगे बढ़ जाते हैं। इस प्रकार उनकी कृति में रमणीयता सुरक्षित रहती है। यह वर्णन-औचित्य ही वास्तव में प्रबंधकार की कुशलता का द्योतक है।

घटनाओं के बीच में संतुलित वस्तु-वर्णन का एक उदाहरण:

“कुवरहि जब पिपास सरसानी । लगे विपिन में हेरन पानी ।
लख्यो एक सर सो अति सोहे । भैया मनो मानसर को है । १२०
चहूं ओर सो घाट बंधायें । बने परम सोपान सोहाये ।
निरमल नीर लसै दरपन सो । अति पवित्र साधुन मन को सो । १२१
चहूं ओर याके बन राजी । जनु बिरंचि निज हाथन साजी ।
सपटी लता तनुन में सो है । जिन्हें निरखि सुरबधू विमोहैं । १२२
निन्दा करै भाग्य अपने की । सुख हमार सम्पति सपने की ।
ये सबते जग में बड़ भागी । रहैं द्यौस निशि पिपतन लागी । १३

बंठे निरखि दुबोसर शोभा । बिसर्यो घाम काम मन सोभा ।”

पिपासाकुल राजकुमार की विह्वलता वर्णित करने के लिए कवि ने सुखद, शीतल छाया-मण्डित सरोवर के प्राकृतिक वातावरण का चित्रण करके, फिर से कथा-सूत्र को उठा लिया है। सरोवर के निकटस्थ वृक्षों में तिपटी लताओं को देखकर सुरबधुओं का भी अपने भाग्य की निन्दा करना तत्कालीन शृंगारी वातावरण के अनुकूल भी है अतः यह वर्णन कमा के साथ सम्बद्ध भी है।

वस्तु-वर्णन का एक दूसरा उदाहरण देलिए। अशोक-वाटिका में हनुमान् सीता जो से फल खाने की आज्ञा मांगते हैं :

“हरयो निरखि जानुकी रानी । आयमु दीन्ह मुदित मृदु बानी ।
भये मुदित सिय आयमु पाई । कीन्ह प्रवेम शरिर पुसवाई ।

भय मुदित पाइ निदेश । कीन्हैव निकुंज प्रवेश ।
 देशे विटप बहु रग । कहुं करत नाद विहग ।
 कहुं नसत बेलि वितान । तहं करत कोकिल गान ।
 चंपक तिलक पुन्नाग । अलि पिवत पुज पराग ।
 कहुं शिशिपा सुरदार । विलसत चमेली चार ।
 कहुं दाडिमन के दाम । फूले फले 'अभिराम ।
 एला लवंग सुवास । रहि पूरिपुर चहुं पास ।
 जंबू रसाल पलंक्ष । कहुं चिंचिनी के वृक्ष ।
 कहुं लसत चन्दन चार । तह करत काल विहार ।
 कहुं रहेउ फूलि गुलाब । जनु मदन की महताव ।
 कहुं शाल वृक्ष विशाल । कहुं तुग ताल तमात ।
 कहुं नारिकेल कठोर । कहुं कट सुमन सभोर ।
 कहुं इंगुदी अभिराम । कहुं श्री फलन के दाम ।
 कहुं वापिका बन जात । फूले विलोकि प्रभात ।
 कहु नारंगी अमरूत । कहुं पनस पावन तूत ।
 देखे सकल बन माहि । इक तुलसिका तर नाहि ।
 सारहीन यह वाटिका, नहि रघुवर को नात ।
 सहजराम हनुमान कपि तागे करन निपात ॥३२॥"

उपर्युक्त उद्धरण में प्रकृति का चित्रण केवरा वृक्ष-मूची गिना कर किया गया है । यद्यपि सम्पूर्ण वृक्षावली के होते हुए भी तुलसिका की अनुपस्थिति में सारा प्राकृतिक-सौन्दर्य निरर्थक प्रमाणित करने की वृत्ति जान पडती है, तथापि चमत्कार-वृत्ति के द्वारा अकित, वाटिका का सौन्दर्य, पूर्व-उद्धृत उदाहरण के समान न तो रमणीय है और न कथा के बीच उपयुक्त । इस प्रकार के अनावश्यक वर्णन, कथा-संगठन को तो बाधा पहुंचाते ही है, रस-सिद्धि भी नहीं करते । हमारे आलोच्य-युग के प्रबंधकारों में पाण्डित्य-प्रदर्शन और तदनुकूल छोटे-छोटे विषयों को अनावश्यक विस्तार देने की रुचि विशेष दृष्टिगत होती है । मौलिक प्रबंध इस दोष के भाजन विशेष बन गए हैं । अनुवाद अथवा छायानुवाद इतने असंतुलित नहीं हैं, जितने मौलिक ग्रंथ । छोटे कथा-प्रबंधों में यह त्रुटि अपेक्षाकृत कम पाई जाती है ।

रचित हैं, और उनमें भी आदर्शवाद के लिए पूरा स्थान है, इसमें कोई सन्देह नहीं। उनमें बहुत कुछ भारतीय आदर्शवाद की पद्धति को अपना लिया गया है जिसके कारण वे हमारे जीवन तथा सिद्धान्तों को प्रतिफलित करने लगे हैं।

प्रबंध काव्यो में रमणीयता उत्पन्न करके रस की उपलब्धि कराने वाले प्रमुख तत्व दो कहे जा सकते हैं : (१) वस्तु-वर्णन तथा (२) भाव-व्यंजना। वस्तु-वर्णन: घटनाओं का संतुलित संगठन, प्रबंध-रचना का प्रमुख गुण है और इस गुण का पूरा परिचय उन कवियों में मिलता है जो मार्मिक स्थलों को पहचान कर उन्हें विशेष महत्व प्रदान करते हुए, अनावश्यक स्थलों को सूत्र-रूप में कहकर आगे बढ़ जाते हैं। इस प्रकार उनकी कृति में रमणीयता सुरक्षित रहती है। यह वर्णन-औचित्य ही वास्तव में प्रबंधकार की कुशलता का द्योतक है।

घटनाओं के बीच में संतुलित वस्तु-वर्णन का एक उदाहरण:

“कुबरहि जब पियास सरसानी । लगे विपिन में टैरन पानी ।
लख्यो एक सर सो अति सोई । भैया मनो मानसर को है । १२०
चहूँ और सो घाट बंधाये । बने परम सोपान सोहाये ।
निरमल नीर लसै दरपन सो । अति पवित्र साधुन मन को सो । १२१
चहूँ और याके बन राजी । जनु विरंचि निज हाधन साजी ।
लपटी लता तनुन में सो है । जिन्हें निरखि सुरबधू विमोहैं । १२२
निन्दा करै भाग्य अपने की । सुख हमार सम्पति सपने की ।
ये सबते जग में बड़ भागी । रहै द्यौस निशि पियतन लागी । १३

● ● ●
बैठे निरखि दुबोसर शोभा । विसर्यौ धाम काम मन लोभा ।”

पिपासाकुल राजकुमार की विह्वलता वर्णित करने के लिए कवि ने सुखद, शीतल छाया-मण्डित सरोवर के प्राकृतिक वातावरण का चित्रण करके, फिर से कथा-सूत्र को उठा लिया है। सरोवर के निकटस्थ वृक्षों में लिपटी लताओं को देखकर सुरबधुओं का भी अपने भाग्य की निन्दा करना तत्कालीन श्रृंगारी वातावरण के अनुकूल भी है अतः यह वर्णन कथा के साथ सम्बद्ध भी है।

वस्तु-वर्णन का एक दूसरा उदाहरण देखिए। अशोक-वाटिका में हनुमान सीता जी से फल खाने की आज्ञा मागते हैं :

“हरपी निरखि जानुकी रानी । आयसु दीन्ह मुदित मृदु बानी ।
भये मुदित सिय आयसु पाई । कीन्ह प्रवेश रुचिर फुलवाई ।

भय मुदित पाइ निदेश । कीन्हेव निकुंज प्रवेश ।
 देखे विटप बहु रग । कहुं करत नाद विहंग ।
 कहुं लसत बेलि वितान । तह करत कोकिल गान ।
 चंपक तिलक पुन्नाग । अलि पिवत पुज पराग ।
 कहुं शिशिपा सुरदारु । विलमत चमेली चारु ।
 कहुं दाडिमन के दाम । फूले फले 'अभिराम ।
 एला लवंग सुवास । रहि पूरिपुर चहुं पास ।
 जंबू रसाल पलंक्ष । कहुं चिंचिनी के वृक्ष ।
 कहु लसत चन्दन चारु । तह करत काल विहारु ।
 कहुं रहेउ फूलि गुलाब । जनु मदन की महताब ।
 कहु शाल वृक्ष विशाल । कहु तुग ताल तमाल ।
 कहुं नारिकेल कठोर । कहुं कट सुमन सभौर ।
 कहुं इंगुदी अभिराम । कहुं श्री फलन के दाम ।
 कहुं वापिका वन जात । फूले बिलोकि प्रभात ।
 कहु नारंगी अमरुत । कहुं पनस पावन तूत ।
 देखे सकल बन माहि । इक तुलसिका तर नाहि ।
 सारहीन यह वाटिका, नहिं रघुबर को नात ।
 सहजराम हनुमान कपि लागे करन निपात ॥३२॥”^१

उपर्युक्त उद्धरण में प्रकृति का चित्रण केवल वृक्ष-मूची गिना कर किया गया है । यद्यपि सम्पूर्ण वृक्षावली के होते हुए भी तुलसिका की अनुपस्थिति में मारा प्राकृतिक-सौन्दर्य निरर्थक प्रमाणित करने की वृत्ति जान पड़ती है, तथापि चमत्कार-वृत्ति के द्वारा अंकित, वाटिका का सौन्दर्य, पूर्व-उद्धृत उदाहरण के समान न तो रमणीय है और न कथा के बीच उपयुक्त । इस प्रकार के अनावश्यक वर्णन, कथा-संगठन को तो बाधा पहुंचाते ही है, रस-सिद्धि भी नहीं करते । हमारे आलोच्य-युग के प्रबंधकारों में पाण्डित्य-प्रदर्शन और तदनुकूल छोटे-छोटे विषयो को अनावश्यक विस्तार देने की रुचि विशेष दृष्टिगत होती है । मौलिक प्रबंध इस दोष के भाजन विशेष बन गए हैं । अनुवाद अथवा छायानुवाद इतने अमंजुलित नहीं है, जितने मौलिक ग्रंथ । छोटे कथा-प्रबंधों में यह त्रुटि अपेक्षाकृत कम पाई जाती है ।

“गौरवंस क्षत्री कर जामा । नील सरूप धारि छबि कामा ।
देविदास तिन नाम सोहाए । तजि ग्रह ग्राम सरदहहि आए ।
देखे चरन परे ते धरनी । नहि बुधि चलत समय यह बरनी ।
कांपहि गात हाथ महि धरेऊ । बहुत दीन हूँ कछना करेऊ ।
पर तेहि धरनि चरन कहं भेटत । मनहु रंक हूँ सोन समेटत ।”^१

उक्त उद्धरण में सरल, स्वाभाविक, प्रवाहपूर्ण वर्णन का दर्शन होता है । चित्रण के साथ-साथ नाटकीयता का भी समावेश है किन्तु सारा वर्णन निराडम्बर है । भाषा भी लोक-प्रचलित है । ऐसी शैली में प्रबंध-काव्य बड़ा आकर्षक बन पड़ता है ।

संक्षेपतः यह कहा जा सकता है कि वस्तुवर्णन में आलोच्य प्रबन्धकार, संतुलन का अधिक ध्यान नहीं रख सके हैं, जिसके फलस्वरूप कृतियों में संगठन की कमी पाई जाती है ।

भाव-व्यंजना—भाव-व्यंजना प्रबंध-काव्य का दूसरा महत्वपूर्ण अंग है । रमणीयता उत्पन्न करने वाला यह आवश्यक साधन है । परन्तु “भावव्यंजना का यह तात्पर्य नहीं कि वैचित्र्य-पूर्ण भाव व्यंजनाओं में ही कवि प्रवृत्त रहे,” क्योंकि इससे कवि-कर्म एकांगी हो जाता है और “उसमें रस की अखंड रूप से निरंतर बहने वाली धारा नहीं रह जाती ।”^२

कथा-प्रबंध के दो रूप सामान्यतया उपलब्ध होते हैं । एक तो वह जिसमें कथा-वस्तु पर्याप्त होती है और अनावश्यक वर्णनों अथवा व्यंजनाओं के द्वारा उसकी कलेवर-प्रति नहीं करनी पड़ती । अनुवादित, पौराणिक अथवा जीवनी-सम्बन्धी कथाओं को इसी वर्ग में रखा जा सकता है । द्वितीय वर्ग में वे प्रबन्ध रक्खे जा सकते हैं, जिनमें कथा-वस्तु तो विशेष नहीं है किन्तु रमणीयता उत्पन्न करने के उद्देश्य से कवि अपनी विलक्षण कल्पनाओं के द्वारा कथा को विस्तार देता है । ऐसे काव्य विशेषतया कवि के पाण्डित्य तथा काव्य-कला-कौशल का प्रदर्शन करने वाले होते हैं ।

विस्तृत-कथा-वस्तुवाले काव्यों में भाव-व्यंजना का स्वरूप कथाप्रवाह के साथ स्वाभाविक गति से चलता हुआ दृष्टिगत होता है । यद्यपि उसमें आलंकारिकता का योग होता है, परन्तु वह सीमातिक्रमण नहीं करता । कालियमर्दन का एक स्वाभाविक चित्रण देखिए । ब्रजवासियों की आकुलता की सरल स्वाभाविक व्यंजना है :

१. भक्त-विनोद, बोधेदास, पृ० १२

२. बाह्य-विमर्श, पृष्ठ ३८

“हाइ कार्लिदी में गिर्यो, कान्ह न दौरत कोइ ।

तहां घेरि सांपन्ह लिमो, दई कहा दहुं होइ ॥४३॥

सुनि यह थवण वज्र सी धानी । सिगरी ब्रज बस्ती अकुतानी ॥

नन्द यशोमति राम गोसाईं । सहित गोप गोपी समुदाई ॥

आइ मये यमुना तट ठाढ़े । लखि हरि दशा करण रस बाढ़े ॥

हरि हरि हाइ हाइ सब करही । शिव शिव राम राम उच्चरही ॥

रोइ रोइ दह बूढ़न दौरै । हरि विनु घृग जीवन करि जोरै ॥

परे ब्याल बश देखि गोपाला । कहा कहो ब्रज विपति विशाला ॥

रोवहि नंद यशोमति वृंदा । करि करि निज अभाग की निदा ॥”^१

शंका, आवेग, मोह, दैन्य आदि परिस्थितिजन्य अनेक सचारी भावों की सफल व्यंजना उक्त उद्धरण में की गई है । गोपादि की करण दशा की मार्मिक अभिव्यंजना घटित हुई है ।

‘काव्यकलानिधि’ की कथावस्तु में केवल नल-दमयन्ती-परिणय का वर्णन है । कथा छोटी है, किन्तु उसे कलात्मक-शैली में विस्तार दिया गया है । वास्तव में शृंगार-प्रधान इस काव्य में उक्त रस का सांगोपांग वर्णन किया गया है । दमयन्ती के विमोग को उद्दीप्त करने वाली दुग्ध-धवल चटकीली चाँदनी का यह आलंकारिक वर्णन देखिए :

“सांझ ही अटा पै अनजानत गई ही मोहि,

देखत ही और चारो ओर उमड़त सी ।

हौं तो डरपाइ भाजि भौन मे लुकाई सोऊ,

पीछे लागी आई घहराई घुमडत सी ।

जगर मगर घर बाहर विबर करि,

सोरनि चकोरनि की झुट झुमड़त सी ।

कौंसिन कसैरी बिरहिनि बैरी बोरिबे को,

चादनी बहैरी येरी घेरे घुमड़त सी ॥८१॥”^२

प्राप्त, आवेग संचारियों की सहायता से विप्रलंभ का प्रभावशाली चित्रण करने का प्रयत्न किया गया है । चादनी के सौंदर्य का गत्यात्मक चित्रण है, परन्तु आलंकारिकता का उपयोग चमत्कार-वृत्ति को चरितार्थ करने वाला है; मुक्तक की दृष्टि से उपर्युक्त शैली का काव्य, विशेष रमणीय कहा जा सकता है, किन्तु

१. विष्णु-पुराण भाषा, दास, पृ० २४९

२. का० कला निधि, गुमान, पृ० ३१०

प्रबंध की दृष्टि में ऐसे वर्णन कथा-प्रवाह में विशेष सहायक नहीं होते हैं। स्वाभाविक व्यंजनाएं प्रबंध को अधिक गहनता प्रदान करती हैं।

प्रबंध-काव्य में संवादों का स्थान भी रस-परिपाक के लिए आवश्यक है। इन संवादों के द्वारा कथा में नाटकीयता को मृष्टि होती है, जो उसे सजीवता प्रदान करती है। कथा को कलात्मक-शैली में आगे बढ़ाया जा सकता है और पात्रों के स्वरूप तथा उनकी मन-स्थिति का चित्रण भी संवादों के द्वारा किया जा सकता है।

अधिकांशतः संवादों का प्रयोग हमारे आलोच्य-युग के काव्यों में कथात्मक पद्धति पर ही किया गया है। कथा-प्रवाह के बीच ही पात्रों का उल्लेख हो जाता है; अलग से उनका निर्देश करने की आवश्यकता नहीं पड़ती। सौभरि ऋषि, महाराज मान्धाता से अपने विवाह के लिए कन्या-दान मांगते हैं :

“तव बोले ऋषिराज सयाने । वाणी मधुर प्रेम रस साने ॥
हैं एकत्र सब राज कुमारी । बचन एक अब मुनो हमारी ॥
हम ऋषि ब्रह्म मोह मन पागी । आइ भूप सो कन्या मांगी ॥

• • •
ताते कहिय हमहि जो चाहै । ताहि महीपति हम सो ब्याहै ।
• • •

मुनत बचन तव राज कुमारी । सानुराग बोली एक बारी ॥
हम चाहैं हम चाहै, चाहै । हम ही ब्याहैं, ब्याहै, ब्याहैं ॥”^१

घटना का वर्णन, कथा-प्रगति, चरित्र-चित्रण में मन-स्थिति, सभी वस्तुओं का प्रदर्शन नाटकीय शैली में एक साथ ही हो जाता है।

“मित्यो चोर एक उद्भट कारो । भूप आपने निकट निहारो ।
पृथ्वो भूप कोन तू भाई । मुनि वाहू निज कथा सुनाई ।
मैं ही चोर सुखी घर ठोहो । अब निज कथा कही तुम कोहो ।
कह्यो भूप हमहू हैं चोर । करत फिरत चोरी को डोर ।
कही चोर तुम ही निज भाई । मिलि कै चलो मूसि कछु ल्याई ॥”^२

उपर्युक्त उद्धरण में संवाद की कथात्मक शैली बड़ी ही सुगठित तथा मनोरम है। प्रवाह उसकी विशेषता है। घटनाओं की शृंखला, संवादों के आधार पर, अबाध गति से बढ़ती चली जाती है।

१. विष्णु-पुराण भाषा, दास, पृ० १६७

२. बेंताल-पच्चीसी, श० ना० त्रिपाठी, पृ० ९२

नाटकीय शैली के संवादों में पात्रों का उल्लेख अलग से होता है ।

"अमुक उवाच" की शैली में पात्रों का नाम देकर उनका कथन, स्वतंत्र छन्द में आवद्ध किया जाता है । यह महाकाव्यों की शैली है, नैपथ्य के अनुवाद में गुमान मिश्र ने इसी शैली का प्रयोग किया है । सिद्धान्त-विवेचन सम्बन्धी काव्यों में भी गुरुशिष्य-संवाद, शंकर-पार्वती-संवाद अथवा अन्य किसी संवाद के रूप में इस शैली का प्रयोग किया गया है ।

"शिष्योवाच : चीबोला—फहौ गुरु जू एक ब्रह्म तँ तीन भेद क्यों भाये ।
कैसे भए कौन के कीन्हे कौनी मति अभिलाये ॥

गुरुउवाच : चीबोला—एक ब्रह्म चैतन्य अखण्डित इच्छा सी झलकति है तामे ।
ताही सो माया कहियत है नीके करि सुन गुनि शिक्षा में ॥"^१

संक्षेप में संवाद-शैली के उपयोग में कवि, कथा की विवरणात्मक नीरसता से मुक्त होकर स्वाभाविकता, रमणीयता तथा अभिनयात्मकता की सृष्टि करता है और काव्य को रस-पूर्ण बनाता है । संवाद में भाग लेने वाले पात्रों का चरित्र भी अधिक स्पष्ट होकर हमारे सम्मुख प्रतिफलित होता है ।

नाटक में जिस प्रकार संगीत का महत्वपूर्ण स्थान है, उसी प्रकार प्रबन्ध-काव्य में गीत-काव्य का सन्निवेश कवियों द्वारा किया गया था । यद्यपि यह प्रवृत्ति आधुनिक-युग में बहुत अधिक प्रबल पड़ रही है और उसके फलस्वरूप "चित्त जमने के स्थान पर उखड़ने लगता है ।"^२ परन्तु यदि संतुलित रूप में इस शैली का उपयोग किया जाय तो प्रबन्ध का सौन्दर्य बढ़ सकता है । उसकी विवरणात्मक, सुदीर्घ नीरसता में थोड़ा सा परिवर्तन होकर नवीनता के सञ्चार से आनन्द की उपलब्धि हो सकती है । 'मानस' की स्तुतियाँ, स्तोत्र तथा दोहा-चौपाई के बीच पड़ने वाले छन्द, उदाहरण रूप में उपस्थित किए जा सकते हैं ।

हमारे आलोच्य कवियों ने भी इस शैली का यत्र-तत्र अनुगमन किया है । एक उदाहरण प्रस्तुत है । शुकदेव ने भगवान् विष्णु का दर्शन पाकर इस प्रकार स्तुति की है :

"दरस पाइ यहि रूप को, तब मुक भयो निहाल ।

पूर्व जन्म को कष्ट मम, करि सीतल भव जाल ॥

१. अध्यात्म-प्रकाश, सुखदेव मिश्र (संगीत-राग-कल्पद्रुम, खड, २, कृष्णानन्द रागसागर)

२. वाङ्मय-विमर्श, पृ० ३८

कृष्ण चरन देगत अनुरागे, स्तुति करन जोरि कर लागे ।
 जै कुमति हारन, मिला तारन, गुरनि कारन श्याम जी ॥
 दसकठ मारन गजहि तारन जग उमारन राम जी ।
 लै गोद गोध प्रसिद्ध करि हरि सोग ताकी तारि कै ॥
 गति दीन्ह पिता समान करि भवगिण्यु ताको टारि कै ।
 मंवारो मंवारो श्री पिमारो मदा सारो नाम है ॥
 बँकुठ दाता राज निपाता सुनो कृपाता काम है ॥
 भवसिण्यु बोहिन करन जो हिन कथा मोहित अति भनी ।
 गुनु चरित पावन अथ नसावन स्वर्ग की पँहो गली ॥”

स्पष्ट ही उक्त शैली को मानस की परम्परा में रखा जा सकता है । इस प्रकार की स्तुतिया मुक्तक-रूप में ग्रहण की जा सकती हैं तथा अपने में पूर्ण हैं । इनमें भावुकता तथा सगीत का सम्मिश्रण मिलता है ।

युग के अनुकूल इस प्रकार की स्तुतियां छप्पय आदि मुपाठ्य छंदों में भी प्रस्तुत की गई हैं । उदाहरण :

“गये सप्रेम दुखी दरशन को । लँकी निरमल नीरु सुमन को ।
 लखि मूरति तन मन अनुरागे । अस्तुति करन बहुत कछु लागे ॥१२६॥
 भव भय भजन भूरि भक्त जन मन रंजन ।
 दुरित तुरित दुख हरन दीह दानव दल गंजन ।
 भसम अंग उत्तमंग गंग शिर कलित कलाधर ।
 तरल नैन गर गरल भुजग भूषण डमरुकर ।

दिल दयावन्त यशवन्त अति महादेव अशरनशरन ।

जय त्रिपुर कदन मनमथ मदन विकट कोटि संकट हरन ॥१२७॥

शिवहि पूजि निज आसन आये । बैठि चहूं दिशि नैन चलाये ॥”

भगवान् शंकर की ओजपूर्ण स्तुति के अनुकूल छप्पय छंद का चयन बहुत ही उपयुक्त है । तार्पण्य यह है कि इन गेय अथवा मुपाठ्य कविताओं का प्रयोग, प्रबंध-कथाओं के बीच में मनोरंजकता की वृद्धि कर सकता है, यदि उसे सतुल्य रूप में व्यवहृत किया जाय ।

सक्षेपतः हमारे आलोच्य कवियों द्वारा रचित प्रबंध-काव्य मुख्यतः रसात्मक है किन्तु संगठन तथा सतुल्य की ओर उनका विशेष ध्यान नहीं रहा है ।

१. सुखसागर, नेवलदास, पृ० २९, ३०

२. बैताल-पञ्चीसी, श० ना० त्रिपाठी, पृ० १३

अपने आदर्श की उपलब्धि के प्रयत्न में कवियों ने घटना-प्रधानता का आश्रय भी ले लिया है। कला-प्रेम के कारण आलंकारिकता तथा पाण्डित्य-प्रदर्शन की भी अति हो गई है। अतः प्रबन्ध-रचना में विशेष सफलता नहीं मिली है। मौलिक रचनाओं से अनुवाद अधिक श्रेष्ठ हुए हैं।

छन्द तथा सर्ग-योजना

आलोच्य-युग के कवियों ने प्रधानतया दोहे-चौपाई का ही प्रयोग किया है। यह छन्द, भारतीय तथा भूषी, दोनों कवियों के काव्यों में प्रयुक्त हुआ है। वास्तव में भारतवर्ष में 'दूहा' और 'पदरि' का प्रयोग बहुत पहले से होता आ रहा है। "वह यही का लौकिक क्रम था..." "भूषियो ने मसनवी के अनुकूल जन-समाज में प्रचलित दोहा चौपाई वाला क्रम देखा और उसे अपनाया", "दोहे चौपाई के अतिरिक्त और किसी छन्द के न आने से उनका मसनवी का ढंग बना रहा।" अतः यह स्पष्ट है कि इस युग के प्रबन्ध-काव्यों में प्रचलित, दोहा-चौपाई का क्रम, भारतीय-पद्धति का अपना क्रम था और इसका प्रचलन भारतीय काव्य-क्षेत्र में रासो-काल से ही था। लौकिक-क्रम तो यह था ही क्योंकि भूषियों ने इसे लोक-काव्य से ही ग्रहण किया। अपभ्रंश के कवियों ने अपनी गेय-कविता की रचना इस छन्द में सफलतापूर्वक की थी जिसके उदाहरण मुक्तक-शैली के अन्तर्गत पद-रचना पर विचार करते हुए हमने प्रस्तुत किए हैं। वह काव्य अधिकांशतः मौखिक ही था। अस्तु।

चौपाई और दोहा का संयुक्त-प्रवाह, कथानक को अजस्र गति देकर भी उसे एकरसता की नीरसता से बचा लेता है। जहाँ पर चौपाई का एकान्त-प्रयोग हुआ है वहाँ पर ऐसा भासित होता है मानों कथा-प्रवाह के बीच कहीं सास लेने का अवसर नहीं है। दोहा इस आवश्यकता की पूर्ति करता है। इस प्रकार दोहा-चौपाई का उपयोग कथा-प्रबन्ध के लिए सबसे उपयुक्त प्रमाणित होता है।

दोहा और चौपाई दोनों ही छोटे छन्द हैं। "जिसमें समास-पद्धति से व्यक्त कर सकने की क्षमता होगी वही दोहे में भली भाँति कुछ कह सकता है।" तात्पर्य यह है कि दोहे में रचना करने के लिए अत्यधिक भाषा-धिकार की आवश्यकता है। संक्षिप्त-गुण का प्रचुर प्रयोग इस छन्द में होता है। चौपाई यद्यपि छोटा छन्द है किन्तु उसका विस्तार दोहे से अधिक है। दूसरे,

१. वाङ्मय-विमर्श, पृष्ठ ३०

२. बिहारी, वि० प्र० मिश्र, पृष्ठ १०७

उसमें वर्णन-विस्तार के लिए अवसर भी पर्याप्त है, अतः चौपाई-रचना के लिए कलात्मकता उतनी अपेक्षित नहीं है जितनी सरलता, स्वाभाविकता तथा प्रवाह । अतः यह कहना अनुचित न होगा कि दोहा और चौपाई एक दूसरे के पूरक छन्द है । एक यदि काव्य-कौशल की अपेक्षा करता है तो दूसरा मुहाबिरेदार चलती हुई भाषा की । कथा-प्रबंध में सामान्यतया चौपाई का गुण ही विशेष अपेक्षित है, दोहे का मौन्दर्य उसको अलंकृत करता है और बीच-बीच में रमणीयता की सृष्टि करता है; इस प्रकार कथा की रोचकता, अलण्डता तथा रमणीयता को मिद्ध करने के लिए दोहा-चौपाई की वर्णन-पद्धति सफल प्रमाणित होती है ।

रामचन्द्रिका की अनेक छन्दोवाली पद्धति को लेकर भी कुछ कवि प्रबंध-रचना में प्रवृत्त हुए हैं । नैपथ के अनुवादकर्ता गुमान मिश्र के काव्य में पिगल-शास्त्र के अगणित छन्दों का उपयोग किया गया है । तारक, गवय, दडालय, स्वागता, लच्छीधर, सारायती, रसिक, मुखदायक, मृगक्षण, दृढ़पद, घना, लंगड़ी, कंदुक, गगनांगना, इट्ट, गीत, बधूक, श्येनिका, मृदुगति, मनमोहन, शालू, कुछ ऐसे छन्दों के नाम हैं जो काव्य-कलानिधि के रचयिता ने प्रयुक्त तो किए हैं किन्तु हिन्दी-साहित्य-क्षेत्र में प्रायः अज्ञात हैं । क्योंकि कथानक अनति-विस्तृत है और कृति में कलात्मकता, चमत्कार की विशेषता है, अतः छन्दों का यह प्रचुर-परिवर्तन विशेष बाधा उत्पन्न नहीं करता है । कवि को एक-एक घटना अथवा दृश्य अथवा भावना पर पर्याप्त समय तक टिकना पड़ता है, अतः यह छन्द-परिवर्तन उसे बाधा न देकर रमणीयता की सिद्धि में सहायता पहुँचाता है, वैचित्र्यपूर्ण व्यंजना के लिए अवसर उपस्थित करता है । ऐसे प्रबंध-काव्य हमारे आलोच्य-युग में अधिक नहीं है । वास्तव में दोहा-चौपाई ही इस युग की प्रबंध-रचना का प्रमुख छन्द रहा । इसकी विशेषता यह रही कि यह यथावसर साहित्यिक भी रहा और लोकजीवन के निकट भी । भाषा के अनुरूप इसकी ये विशेषताएँ परिवर्तित होती रही । निम्नलिखित दो उदाहरणों से अन्तर स्पष्ट ही जायगा :

१. "सलिल सुधा सम पुलिन पुनीता । हरये लखि रघुनंदन सीता ।
चलत मंद गति शैल बराये । पतिव्रत रत जिमि पुरय पराये ॥"^१
२. "बैठि रहे तंह मरु टक लाये । आसन मारि घीच सरकाये ।
तेहि मग ग्वालनि दधि लै आवहि । पान फूल ओ लीग चढ़ावहि ॥"^२

१. रघुवंश-दीपक, पृष्ठ २७२

२. भक्त-विनोद, बीधेदास, पृष्ठ ६

तात्पर्य यह है कि जहां एक ओर प्रथम उदाहरण साहित्यिकता की ओर उन्मुख दिखलाई पड़ता है वहाँ दूसरा उदाहरण लोक-जीवन और लोकभाषा के निकट है। इस प्रकार दोहा-चौपाई-शैली ने प्रबंध-क्षेत्र को पूर्णतया अधिकृत कर रखा था।

गेयत्व भी उपर्युक्त शैली की विशेषता, फलतः इस शैली की लोकप्रियता का कारण रहा है। दोहा-चौपाई शैली में लिखे हुए काव्यों का गान आज भी स्थान-स्थान पर होते हुए देखा जाता है। भागवत आदि पुराण-कथाओं को गेय बनाने के लिए ही उन्हें दोहा-चौपाई में अनुवादित कर लिया जाता है। इस विषय में अधिक कुछ कहने की आवश्यकता प्रतीत नहीं होती, केवल एक विशेषता की ओर ध्यान देना वाञ्छनीय होगा।

प्रायः दीर्घान्ति छन्दों को गाने में सुविधा होती है। ग्राम-गीतों के अन्त में 'हो' अथवा 'रामा' अथवा 'रे' आदि दीर्घान्ति ध्वनियों को रखकर गायक उन्हें दीर्घान्ति बना देते हैं, जिससे उनमें संगीत-तत्व का समावेश हो जाता है। चौपाई स्वतः दीर्घान्ति छन्द है अतः उसमें गेयत्व स्वभावतः विद्यमान है। दूसरी बात है प्रत्येक चरण में मात्राओं की अल्प-सख्यकता। छोटी मात्राएँ होने के कारण गायक को लम्बी सास नहीं भरनी पड़ती, उसे शीघ्र थकना नहीं पड़ता, अतः चौपाई को सुविधापूर्वक देर तक गाया जा सकता है, यह गुण कथा कहने तथा संगीतात्मकता की दृष्टियों से उपयोगी है। यही कारण है कि आल्हा जैसा लोकप्रिय छन्द भी चौपाई का स्थान नहीं ग्रहण कर सका, यद्यपि दो एक कवियों ने उस छन्द का उपयोग, पौराणिक कथाओं को भाषाबद्ध करने के लिए किया अवश्य।^१ मात्राओं की अधिकता के कारण आल्हा (चौर छन्द, १६, १५ पर यति, ३१ मात्राएँ, चार चरण) कष्ट-गेय छन्द है। जिस प्रकार अमृतध्वनि को पढ़ना अत्यधिक कष्ट-साध्य है, उसी प्रकार आल्हा का गान भी सर्व-साध्य नहीं है। चौपाई इस दृष्टि में सर्वसुलभ है।

१. उपा अनिरुद्ध का व्याह, रामचरन (मोदा, लखनऊ)

“श्री गणेशायनमः ॥ अथ ऊपा अनिरुद्ध का व्याह आल्हा ॥ प्रथम सुमिरी मीजेश्वर को दुसरे हरदेव लला मद्राज ॥ तिसरे सुमिरी मातु सीतला मेरे सिद्ध करो सब काज ॥१॥ • • • ॥२॥ पूरब सुमिरी सेख सलाह को पच्छिम सुमिरी यान महीद । उत्तर सुमिरी इतके भैया दक्खिन में भुइया मात कदीम ॥३॥” Search Report 1920-22, Appendix II, Book 144 (N. P. Sabha, Kashi)

मगंयद्धता पर दृष्टिपात करने से यह ज्ञात होता है कि हमारे युग के प्रबंध-कारों ने इस ओर कोई विशेष ध्यान नहीं दिया है। अनुवादित प्रबंधों में सर्गों का विभाजन प्रायः मूल-ग्रंथ के अनुसार ही किया गया है। उदाहरणार्थ "मूल-नैपथ्य में केवल २२ सर्ग हैं परन्तु गुमान मिश्र ने काव्य-कलानिधि में २३ सर्ग रखे हैं, अर्थात् आरम्भ का सर्ग (प्रस्तावना) अपनी ओर से जोड़ दिया है।"^१ स्पष्ट है कि उपर्युक्त परिवर्तन, काव्य की दृष्टि से विशेष महत्वपूर्ण नहीं है, क्योंकि प्रस्तावना में कवि ने वन्दना, राजवर्णन तथा आशीर्वाद का समावेश किया है। इसी प्रकार विष्णु-पुराण के ६ अंशों के अन्तर्गत विभाजित अध्यायों का वर्णन दास जी ने मूल के अनुसार ही कर दिया है।^२ शंभुनाथ त्रिपाठी ने भी वैताल-पचीसी पद्य का अनुवाद पच्चीस कथाओं के आधार पर सर्ग-विभाजन करके किया है।^३ भावानुवाद करनेवाले कवियों ने या तो परम्परागत सर्ग-विभाजन की शैली को स्वीकार कर लिया है, अथवा अपनी इच्छानुसार कथा-प्रसंग की विविधता को दृष्टि में रखकर विभाजन कर लिया है। सहजराम वैश्य कृत 'रघुवंश-दीपक' में रामायण के अनुसार ७ काण्ड हैं।^४ नेवलदास कृत 'मुख-सागर' में कवि की इच्छानुसार इक्कीस अध्यायों का समावेश किया गया है।^५ इस प्रकार सामान्यतया ऐसा प्रतीत होता है कि सर्ग-विभाजन के विषय में कवि किसी बन्धन विशेष में नहीं बंधा है। जहाँ पर जैसी मुविधा हुई है, उसने अपने काव्य में खण्ड-विभाजन कर लिया है। जीवनी-सम्बन्धी कथा-प्रबंध प्रायः छोटे हैं और उनमें कवियों ने सर्ग-विभाजन करने की आवश्यकता नहीं समझी है। बोधेदास कृत 'भक्त-विनोद' उदाहरण रूप में प्रस्तुत किया जा सकता है।^६ सूफ़ी-शैली पर लिखे हुए प्रबंधों में प्रायः सर्ग-विभाजन विषयानुकूल होता है किन्तु 'हंस-जवाहर' में सर्ग-विभाजन का पूर्णतः बहिष्कार 'मिलता' है। प्रायः पौने तीन सौ पृष्ठों की कथा, अबाध गति से आद्योपान्त चलती है।^७ इस प्रकार सूफ़ी-काव्य की बहु-प्रचलित-परम्परा की उपेक्षा भी इन कवियों के द्वारा की गई

१. का० क० निधि, भूमिका, पृ० ५

२. विष्णुपुराण, भाषा, दासकृत, न० कि० प्रेंस, लखनऊ।

३. वैताल-पच्चीसी, शंभुनाथ त्रिपाठी, २० कि० प्रेंस, लखनऊ।

४. रघुवंश-दीपक, सहजराम वैश्य, पद्मिक प्रेंस, मुरादाबाद।

५. मुखसागर, नेवलदास, मुजना प्रिंटिंग प्रेंस, लखनऊ।

६. भक्त-विनोद, बोधेदास, रत्नबंधु, ललीमपुर।

७. हंस-जवाहर कानिय शाह, न० कि० प्रेंस, लखनऊ।

दृष्टिगत होती है। निष्कर्ष यही निकलता है कि सर्ग-विभाजन की शास्त्रीयता की ओर हमारे युग के कवियों का ध्यान नहीं था। उन्होंने परंपरा, अपनी सुविधा अथवा इच्छानुसार सर्गों का विभाजन किया अथवा नहीं भी किया।

इस प्रकार प्रबंध-शैली की सक्षिप्त-गरीभा करने के उपरान्त हम इस परिणाम पर पहुँचते हैं कि तत्कालीन प्रबंध-शैली का स्वरूप बहुत कुछ शिथिल था। शास्त्रीय तथा साहित्यिक-शैली में प्रबंध-रचना की न्यूनता थी। काव्यकला की दृष्टि से उसकी रचना प्रायः नहीं की जा रही थी। धार्मिक, नीति-उपदेश सम्बन्धी कथाओं को लेकर कथा-प्रबंध निर्मित होते थे अतः उनका उद्देश्य धर्म-प्रचार अथवा लोक-उपदेश ही रहता था। ऐसी स्थिति में इन कथाओं में अत्यधिक साहित्यिकता की अपेक्षा करना व्यर्थ ही है। वास्तव में इन कथा-प्रबंधों का सम्बन्ध लोक-जीवन से विशेष था अतः ये जन-जीवन के समान ही निराडम्बर बने रहे।

गद्य

हमारे आलोच्य-युग में गद्य की स्थिति एक प्रकार से नगण्य है। प्रधानतः काव्यशास्त्र-सम्बन्धी ग्रंथों की टीका करने में अथवा धर्मोपदेश, नीति-कथन के लिए गद्य का उपयोग मिलता है। खड़ी बोली गद्य का प्रचार, सम्यक् रूप से भारतेन्दु हरिश्चन्द्र के समय से ही आरम्भ हुआ। काव्य-भाषा उनके समय में भी ब्रजभाषा ही थी। शृंगार-युग में खड़ी बोली गद्य का कोई महत्वपूर्ण स्थान नहीं था, उस समय जो कुछ भी गद्य मिलता है वह ब्रजभाषा का ही है।

टीका-सम्बन्धी गद्य के दो रूप दृष्टिगत होते हैं। एक तो वह जो सूत्र-रूप में विषय की व्याख्या करता है; जहाँ केवल दो चार शब्दों की सहायता से संकेत-मात्र करके प्रसंग को चलता कर दिया गया है। उदाहरण

“तिहारे विरह मरति है यह व्यंगि ।”^१

अथवा “इहा सुरतरु की चाह को न चाह वष्यो ॥”^२

अथवा “छन्द रूप घनाक्षरी है याके तुकत में लघु चाहिये गुरु है सो लघु ही गनिबो ।”^३

दूसरा टीका का रूप व्यासशैली में लिखा गया है। इसमें स्थान-स्थान पर

१. काव्यनिर्णय, दास, भा० जी० प्रेस, पृष्ठ ४९

२. टिकपितराय-प्रकाश, ह० लि०, बेनी भट्ट, ब्रजराज पु०, गधीली (सीतापुर)

३. छन्दोर्णव-पिंगल, दास, न० कि० प्रेस, पृष्ठ ३

संस्कृत शब्दावली का प्रयोग किया गया है। विद्वत्तापूर्ण तथा विस्तृत शैली में विषय का स्पष्टीकरण करने का प्रयास है। उदाहरण :

“केना चन्दन लहरि सो पीसत मनौ नदीस ।

कर लै ताहि दिशावधुन लेपत सो रजनीस ॥१०१॥

इहा लहरिन सो फेन चदन को प्रेरणा ताकी पेपन की उत्प्रेक्षा समुद्र ते उठो जो चदन पहिले समुद्र प्रवाह ते फैली जे किरिनै तिन को दिशन मे समुद्र ते लैके फेन चन्दन करि लेपन की उत्प्रेक्षा ॥ दोनों जगह क्रम ते समुद्र नीरगत फेन चदन को समूह होना दिशन को धवलीकरण कारन ते फेन चंदन को प्रेरणा ओ किरिनिन को व्यापन ये उपमेय हैं दोनो तिन की ग्रहन नाही है या ते अनुक्त विषया स्वरूपोत्प्रेक्षा ॥”^१

‘प्रेरण’ ‘प्रेपन’ ‘लेपन’ ‘धवलीकरण’ ‘व्यापन’ आदि शब्द पंडिताऊपन की ओर निर्देश करते हैं। साथ ही विषय की सर्वांगीण तथा व्यापक व्याख्या करने का प्रयत्न भी दृष्टिगत होता है। दासजी ने भी इस शैली का प्रयोग किया है।

“जात जगायो है न अलि, आगन आयो भानु ।

रसमोयो सोयो दोऊ, प्रेम समोयो प्रानु ॥”

अस्य तिलक । इहां नायिका की स्वभाव व्यभिचारी वर्णन हैं सो यों कहते शब्दवाच्यता होती है तहां सोइवे को पुनि और भाति कहिवो नही भली होत ओ रसहूँ की प्रेम हूँ की शब्दवाच्यता है सो अत्यन्त रसिकता अत्यन्त प्रतीति को हेतु है ओ अपरांग हूँ व्यंग में सखी को, दुहूँ की परप्रतीति स्यायो भाव है ताते गुण है ॥”^२

टीका-सम्बन्धी यह गद्य प्रधानतः आचार्य कवियों द्वारा ही लिखा गया है। काव्यांगों का स्पष्टीकरण ही इसका प्रधान उद्देश्य है। वास्तव में पद्यात्मक शैली का गद्यात्मक रूपान्तर करना ही इन टीकाओं का लक्ष्य प्रतीत होता है क्योंकि इस गद्य में किसी प्रकार की व्यवस्था, वाक्य-संगठन, विरामादि की ओर ध्यान नहीं दिया गया। भाषा-संस्कार नहीं, बरन् येन-केन-प्रकारेण भाव-व्यंजना ही इस गद्य का उद्देश्य था, ऐसा निश्चय होता है।

धार्मिक ग्रंथों का गद्य, विशेषतः पंडिताऊ शैली में ही लिखा गया है। धर्मोपदेशकों की विशेष-शैली ‘जो है सो’, ‘हे प्राणी’ इत्यादि वाक्यावली से युक्त इसका स्वरूप मिलता है। उदाहरण :

१. टि० रा० प्र०, बेनी, ह० लि०, पृ० १४ (१९वीं श० मध्य)

२. काव्यनिर्णय, दास, पृष्ठ २३९ (१९ वीं श० प्रथम दशक)

“.....हे राघव । चैत्य जो है दृश्य तिस तें रहित जो चिन्मात्र है तिसको तू केवल बोध जान ॥ त्रिप विषे वाणी की गम नही इसी प्रकार अचेत चिन्मात्र सत्ता को ज्यौ का त्यौ जानना सोई केवल ज्ञान है ।”^१

स्पष्टतः यह कथावाचक शैली है । ‘इसके बिस्व’, ‘जोई सोई’, ‘जिस तिस’ इसकी विशेष शब्दावली है । इस शैली का प्रयोग कवियों ने अपने पद्यों की व्याख्या करने के लिए भी किया है । हमारे आलोच्य-युग में ऐसे गद्य लेखकों की सख्या अधिक नहीं ।

उक्त दो प्रधान गद्य-रूपों के अतिरिक्त एक तीसरा रूप भी उपलब्ध होता है जो उक्त दोनों से अधिक व्यावहारिक तथा संयत है । हमारे आलोच्य युग की समाप्ति के निकट इसके दर्शन होते हैं । टीका-सम्बन्धी गद्य के यह अधिक निकट कहा जा सकता है । युगान्त के शिक्षित-वर्ग ने अपने ग्रंथों का प्रकाशन करवाने के साथ ही इस गद्य-शैली को जन्म दिया । इस पर काव्य-शैली का प्रभाव तो विद्यमान है किन्तु व्यावहारिकता की ओर इसका झुकाव विशेष हो गया है । इसका स्वरूप हमें प्रकाशित पुस्तकों की भूमिका के रूप में दृष्टिगत होता है । उदाहरण :

“...मुझको न गणागण के दोषों का कुछ डर है और न और काव्य के दोषों की परवाह तथापि कविजनो पै हमारी यही प्रार्थना है कि जो कुछ न बना हो उसे कृपायुक्त सुधारि देव अनबने का बनाय देना अच्छे लोगों के स्वाभाविक गुण हैं॥”^२

“कविजनो पै,” “सुधारि देव,” “बनाय देना” इत्यादि ब्रजभाषा अथवा अवधी के वाक्यांश, खड़ी बोली में सन्निविष्ट हैं । “अनबने का” में “का” विभक्ति अवधी की है ब्रजभाषा की नहीं । उक्त उद्धरण से स्पष्ट है कि भाषा एक व्यावहारिक तथा सामाजिक रूप ग्रहण कर रही थी । खड़ी बोली उसका मूलाधार बन गई थी किन्तु यत्र-तत्र विभक्ति चिह्नों तथा शब्दावली का मिश्रण अभी चल रहा था ।

संक्षेपतः यह कहा जा सकता है कि हमारे आलोच्य युग में “ब्रज के गद्य का व्यवहार होता अवश्य था पर अधिकतर यह व्यवहार या तो धार्मिक प्रसंगों में होता या पुराने ग्रंथों की टीका में । साधारणतः धार्मिक प्रसंगों में वैसे बातें

१. विज्ञान निरूपिणी, मूलाराम कृत (Search Report, N. P. Sabha, Appendix II, Book 110)

२. भुवनेश-भूषण, लाल त्रिलोकीनाथ सिंह, अयोध्या (२० वीं श० वि० पूर्वार्ध)

नहीं आती, जिनकी गद्य अपेक्षा करता है। कुछ महात्माओं की चमत्कार बोधक कथाएँ भी ब्रज-गद्य में लिखी गईं पर उसमें भी चलतापन नहीं दिखाई देता। व्याकरण की कोई निश्चित व्यवस्था न होने से ब्रजगद्य को व्यवस्थित और साधु रूप प्राप्त न हो सका। टीकाओं में तो गद्य की ओर भी दुर्ग्यवस्था थी। संस्कृत टीकाओं के अनुकरण पर चलने के कारण भाषा का रूप निखर न सका। इस प्रकार ब्रज का गद्य व्यावहारिक न बन सका।”^१

उपसंहार

शृंगारयुगीन अवध के काव्य-साहित्य के अध्ययन के उपरान्त हम इस निष्कर्ष पर पहुँचते हैं कि तत्कालीन काव्य-रचना अपने समाज, वातावरण, के पूर्णतया अनुकूल होकर चल रही थी। जनजीवन की भावनाएँ साहित्य में प्रतिफलित होती हैं, यह सिद्धान्त शृंगारयुगीन काव्य में भी उपेक्षित नहीं हुआ है। सम्पूर्ण वातावरण पर एक विहंगम-दृष्टि डाल लेने से यह तथ्य स्पष्ट हो जायगा।

राजनैतिक दृष्टि में अवध प्रान्त की स्थिति शृंगार-युग में द्वैध थी। प्रथम तो यहाँ पर दिल्ली के अन्तर्गत सम्राटों का सूबेदारी शासन था और द्वितीयतः नवाब-वजीरो का विलास-वैभव-पूर्ण अधिकार रहा। प्रथम स्थिति ने प्रान्त को बहुत कुछ अशान्त कर रखा था। दिल्ली दूर थी और प्रान्त का सशक्त शासन कभी हो नहीं पाया। दूसरे, दिल्ली के राजकुल में भी अशान्ति थी, राज्य के लिए छीना-झपटी मची रहती थी, अतः अवध की ओर ध्यान देने का समय किसी को न था। फलतः यहाँ के राजे, नवाब, तालुकदार भी अपने-अपने अधिकार के लिए निरन्तर लड़ते-भिड़ते रहते थे। नवाब-वजीरों का दिल्ली से स्वतन्त्र शासन स्थापित हो जाने पर अवध का शासन विशेष व्यवस्थित हुआ। ये शासक सहृदय तथा उदार थे। अवश्य ही, युग के वातावरण के अनुसार, सामन्तशाही का पूरा प्रदर्शन इनके शासन में दृष्टिगत होता है। ये विलासी थे, अपव्ययी थे, रईसों के अनिवार्य गुणों से युक्त, सनकी थे, आज भी इनकी उपहासास्पद कथाएँ जनता के बीच प्रचलित हैं, तथापि यह स्वीकार करना पड़ेगा कि इन शासकों के इन दुर्गुणों का उज्ज्वल पक्ष भी था; विलास के बीच इनकी सौन्दर्यप्रियता विकसित हुई, अपव्यय के द्वारा इन्होंने अपनी दानवृत्ति को चरितार्थ किया और सनक में आकर रंक को राव बना दिया। काव्य, नाटक,

संगीत भादि ललित कलाओं की अद्भुत उन्नति इनकी छत्र-छाया में हुई । कलाकार प्रचुरता के साथ पुरस्कृत होते थे; उनकी जीविका का प्रश्न हल होता था और उन्हें साहित्य अथवा कला की सर्जना के लिए पर्याप्त क्षेत्र तथा अवसर मिलता था ।

। काव्य के अतिरिक्त अन्य कलाओं के विकास केन्द्रों में लखनऊ ही प्रमुख रहा । नवाबों के संरक्षण में वास्तु, संगीत, नृत्य तथा अभिनय का पर्याप्त विकास हुआ । विशेषतः नवाब आसिफुद्दौला तथा नवाब वाजिद अली शाह ने कलाओं को विशेष प्रश्रय दिया जिसके प्रमाण लखनऊ को आज भी सुशोभित किए हुए है; वास्तुकला के उत्कृष्ट नमूनों के रूप में उन शासकों की कीर्ति आज भी सुरक्षित है ।

संगीत तथा नृत्य का तो अवध, विशेषतः लखनऊ, केन्द्र ही बन गया । इन कलाओं में बनारस की तुलना में लखनऊ का स्थान विशेष महत्वपूर्ण स्वीकार किया जाता रहा है । नृत्य की कत्यकशैली, जिसमें पुरुष-नृत्य प्रधान है, लखनऊ की विशेषता रही । नवाब वाजिद अली शाह ने स्वयं इस कला में पूर्ण दक्षता प्राप्त की थी । आज भी इस कला की परम्परा लखनऊ में अपना अस्तित्व बनाए हुए है । संगीत का संरक्षण भी नवाब आसिफुद्दौला, गाजिउद्दीन हुँदर तथा वाजिद अली शाह द्वारा उत्साह के साथ हुआ । नवाब वाजिद अली शाह स्वयं श्रेष्ठ संगीतज्ञ थे; उन्होंने ठुमरी शैली का प्रचलन किया और कितने ही गीतों की रचना की जो आज भी गाए जाते हैं । संगीत-प्रचार के लिए उन्होंने शिक्षणालय भी खोल दिए थे । अभिनय की ओर भी नवाब वाजिद अली शाह ने विशेष रुचि दिखलाई । अमानत कृत इन्दरसभा का नाट्यगीति के रूप में प्रदर्शन सर्वप्रथम लखनऊ, कैसरबाग की बारादरी में हुआ और स्वयं नवाब ने उसमें भाग लिया । प्रहसन-कला में लखनऊ के भांडू अपनी सजीवता तथा स्वाभाविकता के लिए विख्यात रहे हैं ।

चित्रकला की ओर विशेष रुचि अवध के सरशकों में दृष्टिगत नहीं होती किन्तु मूर्तिकला की दृष्टि से मिट्टी के खिलौने लखनऊ की विशेषता है । स्वाभाविक, सूक्ष्म अभिव्यंजना इनका प्रधान लक्षण रहा है; आज भी यह कला इस स्थान की विशेषता है । चिकन आदि का काम भी अपनी विशेषता रखता है । तात्पर्य यह है कि अवध के शासकों के संरक्षण में, उनकी कला-विलासिता तथा सौंदर्यप्रियता को तुष्ट करने के लिए, अनेक विशेषज्ञ कलाकार भी एकत्र हो गए थे । इन कलाओं में आलंकारिकता, सूक्ष्मता तथा दक्षता के दर्शन होते हैं । यह युग-प्रभाव का ही परिणाम है; जीवन के इसी पक्ष का प्रतिफलन साहित्य में भी दृष्टिगत होता है ।

उर्दू साहित्य का तो लखनऊ केन्द्र ही रहा है। दिल्ली के उजड़ने पर वहाँ के श्रेष्ठ कवि यहाँ आ बसे। उन्हें नवाबों का आश्रय मिला और फँजावाद तथा लखनऊ को उन्होंने आबाद किया। उनका काव्य भी अपने युग की भावना से भावित है। शुजाउद्दौला ने इन कवियों को विशेषतः आश्रय दिया। गाजिउद्दीन, नसीरुद्दीन तथा वाजिद अली स्वयं श्रेष्ठ कवि थे। १९वीं शताब्दी ईस्वो के आरम्भ में अवध का दरबार पूर्णतया अपने विकास पर था। यहाँ के शासक तथा कवि लखनऊ की संस्कृति तथा भाषा के साथ एकीकरण कर रहे थे। उनकी विचारधारा में भी बहुत कुछ समन्वय हो रहा था। नवाब लोग हिन्दू जनता के तिथि-त्यौहारों में भाग लेते थे; होली खेलते थे, दिवाली मनाते थे, मेले-तमाशे देखते थे। जुरअत, मुसहफ़ी, दिल्ली से आये हुए इन्शा, रंगी, नासिख तथा आतिश इस समय के कवियों में प्रधान थे। ये सभी यद्यपि भावुक कवि थे तथापि इनमें आलंकारिकता, कलात्मकता, वाक्-वैदग्ध्य, कल्पना-शीलता तथा भङ्गीवा (हजो) कहने की प्रवृत्ति विद्यमान थी; समय-समय पर ये अश्लील भी हो जाते थे। भाषा पर इनका असाधारण अधिकार था, इसमें सन्देह नहीं।

अवध के शृंगारयुगीन-हिन्दी-साहित्य पर भी उपर्युक्त वातावरण का प्रभाव पूर्णतया लक्षित होता है। तत्कालीन समाज की प्रमुख वृत्ति आलंकारिक कही जा सकती है। प्रत्येक क्षेत्र में प्रसाधन का प्रयत्न बहुत स्पष्ट रूप में दृष्टिगत होता है। वास्तु कला में विनोप सूक्ष्मतायुक्त कला के दर्शन होते हैं। साहित्य भी इसी प्रवृत्ति से प्रभावित है। सर्वप्रथम, मुक्तक-शैली ही इस बात को लक्षित करती है कि कवियों में चमत्कारपूर्ण, कलात्मक रचना करने की विनोप रुचि उत्पन्न हो गई थी। चित्रण तथा अभिनय की वृत्ति को भी इसी मुक्तक-रचना में चरितार्थ करने का प्रयत्न किया गया है। एक एक दोहे अथवा सवैया में एक एक रूप अथवा दृश्य की ज्ञाकी उपस्थित कर देना कवियों की कलात्मक प्रीकृता का सूचक है। इन दृश्यों को अभिनयात्मक बनाकर नाटकीय-शैली में इनका चित्रण करना और भी निखरी हुई कलात्मकता का द्योतक है। मुक्तको में रूप, दृश्य अथवा रस, भाव के सूक्ष्म विश्लेषण की ओर झुकाव देखा जाता है, जो काव्यकर्त्ताओं की गम्भीर दृष्टि का सूचक है। प्रबंध काव्यों में यह वृत्ति, सामान्य-ज्ञान, लोक-व्यवहार, नीत्युपदेश आदि के वर्णन में व्यक्त हुई है। फुटकर काव्यों में कवियों ने अपने वैद्यक, पशुचिकित्सा, दारु-चौपड़ के खेल, धनुर्विद्या, कामशास्त्र, आदि के ज्ञान को व्यक्त किया है। चित्रकाव्य, प्रहेलिका, समन्यापूर्ति आदि काव्यों में भी इस कला के ही दर्शन होते हैं।

शास्त्रीय दृष्टि से रस, अलंकार, नायिकाभेद, छन्दशास्त्र आदि काव्यांगों का भी सूक्ष्मतरंग विवेचन करने का प्रयत्न शृंगारयुगीन अवधवासी हिन्दी कवियों ने किया है। यद्यपि यह परम्परा संस्कृत-गाकृत से उपलब्ध हुई थी, तथापि इसी युग के साहित्यकारों ने उसे प्रचुरता के साथ अपनाया; यह युग-प्रवृत्ति का ही प्रभाव कहा जाना चाहिए। एक ओर भक्तियुग की प्रतिक्रिया में बाह्यालंकरण की प्रवृत्ति तथा दूसरी ओर सूक्ष्म विश्लेषण की ओर विशेष रुचि ने मिलकर इस कलात्मक शास्त्रीयता को विशेष प्रथम दिया।

उक्त युग की प्रमुख वृत्ति शृंगार थी यह हम देख चुके हैं, और इस कारण रीतिमुक्त तथा रीतिबद्ध, दोनों ही कवियों के काव्य में प्रेम का बड़ा ही व्यापक तथा सागोपांग वर्णन किया गया है। इस प्रेम-काव्य को स्फुट-रूप में ही ग्रहण किया जाना चाहिए। उक्तिवैचित्र्य, आलंकारिकता, ऐन्द्रियता तथा अनुभूति इस प्रेमकाव्य की विशेषताएं हैं। अनुभूति की कमी नहीं है, किन्तु उसकी अभिव्यंजना कलात्मक ही है। उक्तिवैचित्र्य तथा ऐन्द्रियता का तत्व यद्यपि युग-प्रवृत्ति थी, तथापि अपने समकक्ष उर्दू काव्य से भी हिन्दी कवियों ने उसे ग्रहण किया। इसमें सन्देह नहीं कि शुद्धता की दृष्टि से यह प्रेम-काव्य उत्कृष्ट साहित्य कहा जा सकता है। इसका उद्देश्य केवल अपनी अभिव्यक्ति करना है; किसी अन्य, प्रचारादि के उद्देश्य से इसकी रचना नहीं हुई। तुलनात्मक दृष्टि से इस काव्य का स्वायत्तत्व भी अधिक है, क्योंकि मानव की मूलवृत्ति, रति पर आधारित होने के कारण इसकी स्थिति चिरकालीन है।

अन्य रसों में वीर, भक्ति तथा हास्य सम्बन्धी रचना अधिक हुई है। वीर के आलम्बन अधिकतर आश्रयदातागण हैं। देवताओं तथा महापुरुषों के शौर्य का वर्णन भी हुआ है। आश्रयदाताओं के वर्णन में कृत्रिमता का होना स्वाभाविक ही है। अतिशयोक्ति-पूर्ण वर्णनों से वीर-काव्य ओत प्रोत है, यद्यपि रामायण, महाभारत पुराणादि के पात्रों की वीरता का वर्णन बड़ा ही ओजस्वी तथा स्वाभाविक बन पड़ा है। अवधवासी कवियों के काव्य-साहित्य का यह अंश भी विशेष गौरवशाली है। भक्तिभावना को अभिव्यक्त करने वाला काव्य, हार्दिक अनुभूतियों से युक्त है। इस युग के कवियों पर यह लांछन लगाना उचित नहीं प्रतीत होता कि वे अभक्त थे। वास्तव में यदि तत्कालीन साहित्यिकों में शृंगार की वृत्ति का सम्बन्ध उनके भौतिक क्षेत्र से था तो भक्ति का सम्बन्ध उनके आध्यात्मिक-क्षेत्र से था। साहित्यिक क्षेत्र में वे शृंगारी थे और भावों के क्षेत्र में भक्त। हास्य-वृत्ति का मुक्त वर्णन इन कवियों में कम मिलता है, किन्तु सरस्वती की गुप्त धारा के समान उसकी व्याप्ति प्रायः सभी स्तरों पर विद्यमान है।

बिम्बित करता है। इस प्रकार हमारे कवियों का काव्य, भावुकता, कलात्मकता तथा लोक-जीवन की धाराओं को समवेत करके चलता रहा और अपने विषय-वस्तु तथा उद्देश्य की दृष्टि से पूर्णतया सफल कहा जा सकता है। विषय की दृष्टि से उसमें पर्याप्त उदारता है और उद्देश्य की दृष्टि से वह सौन्दर्य की सिद्धि करता है यद्यपि शिव और सत्य के पक्षों की भी उपेक्षा नहीं है। यह निश्चयपूर्वक कहा जा सकता है कि शृंगारयुगीन अथवासी कवियों की हिन्दी-साहित्य में गौरवपूर्ण स्थान की अधिकारिणी है।

शृंगार का तो वह प्रधान सहायक बनकर आया है। अन्य स्थलों पर कहीं वाक्चातुरी के रूप में, कहीं व्यंग्य, उपालम्भ के रूप में, कहीं केवल भाषागत चमत्कार के प्रदर्शन में उसकी अभिव्यक्ति हो गई है। सामाजिक व्यंग्य के रूप में प्रस्तुत हास्य-रचना सबसे अधिक प्रत्यक्ष हुई है; 'भडोआ' के रूप में अनेक कवियों ने इस प्रकार की रचना की। लोक-व्यवहार की शिक्षा देने के लिए अथवा अपना उक्त ज्ञान प्रदर्शित करने के लिए नीति-काव्य की रचना भी हमारे आलोच्य युग के कवियों ने पर्याप्त रूप में की है। इस प्रकार, प्रस्तुत काव्य क्षेत्र में विभिन्न प्रकार की वृत्तियों के दर्शन होते हैं, कोरा शृंगार लिख कर अपनी वासनावृत्ति का प्रदर्शन-मात्र कवियों का उद्देश्य नहीं था।

भाषाधिकार तो इस युग के कवियों का सर्वश्रेष्ठ गुण था ही। बाह्यालंकरण की प्रमुख साधिका, भाषा को इस युग के कवियों ने अपनी अनुगामिनी बना रखा था। शब्दचयन, पदविन्यास, लाक्षणिकता, प्रवाह, माधुर्य, संगीतात्मकता, चित्रणशक्ति आदि सभी गुण इस युग के कवियों में पूर्णता के साथ विद्यमान थे। संस्कृत की कोमल कान्त पदावली से लेकर समस्तपद-संयुक्त, ओजपूर्ण स्तोत्र-शैली तक, सभी भाषा-रूप कवियों को सुलभ थे। उर्दू की वाक्चातुरी-पूर्ण, मुहाबिरेदार मार्मिक शैली का संयोग भी इन कवियों को उपलब्ध हो गया था, अतः इनको चलती हुई, चुटीली भाषा का निर्माण करने का भी अवसर मिल गया। इस प्रकार भाषा की सर्वांगीण पूर्णता को सिद्ध करके इन कवियों ने अपने कला-सौष्ठव को चरम सीमा पर पहुँचाया। "समस्यापूर्ति" इस भाषा की सर्वांगीण शक्तिमत्ता का उपयुक्त उदाहरण है। एक पूर्वनिश्चित चरण की प्रौढ़ता तक अपनी भाषा में पूर्णता उत्पन्न कर देना, कुशल भाषाधिकारी कवि का ही कार्य है। इसी प्रकार मुक्तक के चार चरणों में चमत्कार की चमक उत्पन्न करके श्रोताओं के सम्मुख 'समस्या' का रहस्योद्घाटन कर देना भी कल्पना की प्रौढ़ता का सूचक है। भाषा, कल्पना पर आश्रित, कला का यह श्रेष्ठ उदाहरण है।

संक्षेपतः, शृंगार युग के अवधवासी कवियों ने, युग के अनुरूप काव्यरचना करते हुए, अपनी विभिन्न वृत्तियों को अभिव्यंजना प्रदान की है। शृंगार इनमें प्रधान है, तथापि जीवन-सम्बन्धी अन्य क्षेत्रों की उपेक्षा इनके काव्य में नहीं है। इन प्रवृत्तियों का अनुपात इस युग के काव्य में नगण्य नहीं है। वास्तव में इस युग में आर्थिक-विपमता जितनी अधिक थी उतनी सामाजिक-विपमता नहीं, अतः इन वृत्तियों में लोक-जीवन की झलक स्पष्टतया मिलती है, इस दृष्टि से शृंगार युग के अवधवासी कवियों का काव्य लोक-जीवन को बहुत कुछ प्रति-

बिम्बित करता है। इस प्रकार हमारे कवियों का काव्य, भावुकता, कलात्मकता तथा लोक-जीवन की धाराओं को समवेत करके चलता रहा और अपने विषय-वस्तु तथा उद्देश्य की दृष्टि से पूर्णतया सफल कहा जा सकता है। विषय की दृष्टि से उसमें पर्याप्त उदारता है और उद्देश्य की दृष्टि से यह सौन्दर्य की सिद्धि करता है यद्यपि शिव और सत्य के पक्षों की भी उपेक्षा नहीं है। यह निश्चयपूर्वक कहा जा सकता है कि शृंगारयुगीन अवधवासी कवियों की कृतियाँ हिन्दी-साहित्य में गौरवपूर्ण स्थान की अधिकारिणी हैं।



परिशिष्ट १

राजवंश-वर्णन

१. राय मर्दन सिंह, डोंडियालेरा, रायवरेली ।

श्री गणेशायनमः ॥ दोहा ॥

कानन टूटै विघन कै जानन के यह ज्ञान ।
कज आनन की जात मिटि गज आनन के ध्यान ॥ १ ॥
वैस वंस अवतंस मनि गुन गन को दरिआउ ।
कनक सिंह जाहिर भयो जग में रैयाराउ ॥ २ ॥
दिल्ली पति के काज जिन कोटिक करी फतूह ।
जगमगात जग पर अजी जाके जस के जूह ॥ ३ ॥
जाहिर हिम्मति हद भयो सब हिन्दुन की मेढ ।
सुमति जानि जग में करी प्रकट पुन्य की पैड़ ॥ ४ ॥
पृथ्वी पालन को भयो ताके पृथ्वीराज ।
मौज देन को भोज सो बड़ी गरीब निवाज ॥ ५ ॥
महाबाहु ताके भयो ज्यो छीरधि के चन्दु ।
भूमि पुरदर सो लगत लपत पुरंदर नंद ॥ ६ ॥
सेत करी पुहमी सकल जाके जस की छाँह ।
मनहुं छीर के सिधु ते काढी बहुरि बराह ॥ ७ ॥
मरदानो ताके भयो मर्दन रैयारात्र ।
जग जाको अविचल बचन अंगद कैसो पाउ ॥ ८ ॥
मरदन कवि सुखदेव सों मान्यो निपट सनेहु ।
कह्यो नायिका नायकनि बरनि ग्रंथ करि देहु ॥ ९ ॥
(रस रसाणव, सुखदेव मिश्र कृत, हस्तलिखित, पत्र १)

२. हिन्दू पति : प्रतापगढ़ ।

जगत विदित उदयाद्रि सो अरवर देश अनूप ।
रविलों पृथ्वीपति उदित तहाँ सोमकुल भूप ॥ २ ॥

सोदर ताके ज्ञान निधि हिन्दूपति सुभनाम ।

जिनकी सेवा तैं लह्यो दास सकल सुखधाम ॥ ३ ॥

अट्टारह सैं तीनि हूँ संवत आश्विन मास ।

ग्रंथ काव्य निरनै रच्यो विजै दसैं दिन दास ॥ ४ ॥

(काव्य निर्णय, भा० जी० प्रेस, भिखारी दास कृत)

३. हिम्मत सिंह—गुरुवत् सिंह 'भूपति', अमेठी : मुल्तानपुर ।

.....मे बाधल गोत मनि भयो सूदि महिपाल ।

यश प्रताप सो जिन कियो जग भव कैंसो भाल ॥ १२ ॥

×

×

×

'सूदि महीपति के भयो बहुरि महीप मनोर ।

कुमुद कुद सो जगमगत जाको यश चहु वार ॥ १५ ॥

धरनी पाल मनोर के भयो महीप सुजान ।

भानुवंश भूषण मनी दूजो भूपर भान ॥ १५ ॥

महिप सुजान सुजान ते बहुरि भयो नृप राय ।

जिनके यश की जगत मे महिमा कही न जाय ॥ १७ ॥

बहुरि शालिवाहन भये राजन के शिरताज ।

आने वाने छीनि कैं जिन जीते रिपु वाज ॥ १८ ॥

प्रगट भये तिन के बहुरि महाराज जयचंद ।

निज प्रताप सो जिन कियो दुश्मन को मद भंग ॥ १९ ॥

महाबाहु तिन के भए राजा पालन देव ।

महादान मैदान के जिन सब जाने भेव ॥ २० ॥

राम देव तिनतें भयो महाबाहु बलवंत ।

जगमगात जग पर अजो जिनके सुयश अनंत ॥ २१ ॥

पुनि तिनके माहिर भयो जग पर याके वीर ।

परम धरम को धाम घुव धरमंगद रनधीर ॥ २२ ॥

तिनते पर दल दल मलन प्रगट्यो बलपति शाह ।

शूरन के दल में अजो साहि सराहत जाहि ॥ २३ ॥

प्रगट्यो दलपति शाह ते विक्रमशाह नरिंद ।

कस्यप तें जैसे तरनि ज्यों धीरधि ते चंद ॥ २४ ॥

तिनते पुनि जाहिर भये राजा साहि सुजान ।

भानु वश भूषण भुवन मानहु दूजो भान ॥ २५ ॥

प्रगद्यौ साहि सुजान से राजा साहि दिलीप ।
 ॥ सेत द्वीप सम जिन सुयश कीन्हें साती द्वीप ॥ २६ ॥
 राजा साहि दिलीप ते भयो नृपति जयसिंह ।
 जे पावत रण में विजय ज्यो पावत नरसिंह ॥ २७ ॥

× × ×

भये नृपति जयसिंह के छितिपति प्रबल पहार ।
 फूल माल सम निज भुजनि जिन राख्यो भुव भार ॥ ३० ॥

× × ×

भयो नरेश पहार के हिम्मत सिंह नरिंद ।
 सोहत थो नृप गणन में ज्यों उडगन में चन्द ॥ ३२ ॥

× × ×

राख्यो जैसे निज अनुज ढिग राख्यो करि प्यार ।
 हिम्मत सिंह नरेश को त्यों छत्ता पर प्यार ॥ ३४ ॥
 नृप को छोटी वीरु है प्रगट प्रगट बड़ोई वीरु ।
 क्षत्र धरम क्षिति पर मनो क्षत्रसिंह रणधीर ॥ ३५ ॥

(छन्द विचार, ह० लि०, श्री ब्रजराज पुस्तकालय
 गन्धोली । सुखदेव मिश्रकृत) ।

४. टिकवित राय : नवाब आसिफुद्दौला के मंत्री, लखनऊ ।

सुरसरि जू के निकट ही सहर सु पटना नाम ।
 जहाँ सैदपुर भीतरी है परिगन अभिराम ॥ ५ ॥
 कानोगो है तहाँ के प्राननाथ यक्ष नाथ ।
 श्रीवास्तव्य मुख्याति किय वारह जाति सनाथ ॥ ६ ॥
 है सरकार सु जौनपुर हास नेह सरसाइ ।
 गुन आगर नागर सर्व सुरपुर सो दरसाइ ॥ ७ ॥
 निकट लाड़िलेपुर जहाँ बसै लाड़िले गोत ।
 प्राननाथ भे नाथ तंह सुख संपति के गोत ।
 प्राननाथ के दोइ सुत भये सु उदित उदार ।
 रामदास अह प्रथीमल गुनगन के आगर ॥ ९ ॥

कवित्व : परम प्रशं रामदास पुहुमी में भये,

जाके सुत पाँच परसिद्ध में जनाये हैं ।

विश्वेश्वर दास औ कल्याण दास गंगा दास
 सुन्दर सरूप रूपचन्द मन भाये हैं ।
 राय दलपति राय मनसबदार भये
 दान औ पान के जहान यश छाये है ।
 पुन्य के निधान तेजवान गुनवान येक येक ते
 सरस वोरहीं ते होत आये है ॥१०॥

पदपद छन्द : श्री विश्वेश्वर दास सुकवि पंडित मन भायक ।
 रूपचन्द कुलचद भये तिनके सुत लायक ।
 ज्ञान शील संचरित धर्म जन जन जग गावत ।
 दान मान सतुपित अवह कवि कुल मन छावत ।
 कल्याण दास तिनके तनय सब लोगनि के हित करन ।
 शोभा समुद्र मुखसाज के कायध कुल के आभरन ॥११॥

दोहा : कल्याण चन्द के विमलमति आसकरन सिरताज ।
 कवि पंडित मंडित किये जिन पूरे द्विजराज ॥१२॥
 आसकरन के सुत भये श्री जगजीवन दास ।
 दान शील सनमान करि पूजी सबकी आस ॥१३॥
 श्री जगजीवन दास के चायमल्ल सुत जानि ।
 जिंकी महिमा विदित है वेनी कहत वखानि ॥१४॥
 × × ×

चाय मल्ल के सुत महा राजा निरमल दास ।
 फौलो है सब जगत में जिनको सुयश प्रकाश ॥१६॥

महाराज अधिराज ये राजा टिकयित राय ।
 उनते छोटे गुन बडे वरनत कवि समुदाय ॥१८॥
 राजा निरमल दास के राय निहाले सुचन्द
 सत्ये ज्ञान में लीन भे सबके जानंद कंद ॥१९॥
 राय निहाले सुचंद के सीनि तनय दरसाई ।
 प्रथम लाले जी सुख सहित सुपमा सो सरसाई ॥२०॥
 शील सिधु निज कुल कमल विमल भवोनी दीन ।
 वेनी कवि वेनी कियो बेवी दीन प्रवीन ॥२१॥
 × × ×

६. द्विजदेव, अयोध्या ।

पाठग बिनसैया नगर भुजपुर ~~बासे~~ महान ।
 श्री गोपाल गुपाल सम, दोने अनियम दान ॥
 सो इत आये अवध को, मंजन करन सुवेस ।
 साह गंज पलिया रए, परम प्रकारा प्रवेस ।
 प्रगट भए तिनके सुअन, सुभग पुरंबर राम ।
 पुहुमी पुरंदर हूँ रह्यो जिनको जस अए नाम ।
 चारु चारि फल से प्रगट, तिनके नंदन चारि ।
 श्रीबलतावर सिंह नृप, कीरति जगत संवारि ॥
 बादसाह जिनके रचे, मनसब मंजु महान ।
 श्री बलतावर सिंह नृप, दिए अपूरब दान ॥
 बैरिन विरद विदारि कर, निज बीरता बढ़ाइ ।
 श्री बलतावर सिंह को नाम रह्यो जग छाई ।
 राधावर को ध्यान करि, मथुरा अवध सुवेस ।
 मंदिर सर बिरचे विसद, जा लखि हरख हमेस ॥
 दूजे दरसन सिंह नृप, जाके दरसन होत ।
 दारिद परखि परात लजि, कबिगत राउ उदोत ॥
 दरसन सिंह नरेस कौ, बरनै जस अवतार ।
 रतनाकर उतरत कहै, मकरी मौज अपार ॥
 दरसन सिंह नरेस भी, राजन को सिरमौर ।
 बादसाह मनसब दियो, देस अवध सब ठौर ॥
 श्री सलतनत बहादुरी, कीने भुज बल बेस ।
 अरिमन गज पै सिंह सौ दरसन सिंह नरेस ॥

× × ×

तिनको लघु भूपाल भनि, मानसिंह महाराज ।
 जिन कीने लछिराम कौ, निज द्वारे कविराज ॥

× × ×

मानसिंह महाराज भी, सुभग सितारा हिन्द ।
 कायम जंग बहादुरी, के० सी० यस० कल इन्द ॥
 मानसिंह महाराज की, तनया सारद रूप ।
 प्रगट भई पुहुमी मनहुँ, मंगल सील सरूप ॥

महाराज अधिराज ये राजा टिकयित राय ।
वेनी कविसों यों ह्यी दीर्घ ग्रंथ बनाइ ॥२८॥

इति राजवंश वर्णन समाप्तम्
टिकयित राय प्रकाश, वेनी कृत, ह० लि०,
श्री ब्रजराज पुस्तकालय, (गंधौली, सीतापुर)

५. नवल कृष्ण, लखनऊ

“दिल्ली पति के हुकुम तैं, प्रगट सहादति खान ।
समर सन्धु संहारि कै, कियो अवध में खान ॥१२॥
जामातर तिनको भयो, सफदर जंग बजीर ।
ताकी समता को अपर, भयो न जगत अमीर ॥१३॥
ताको पुत्र प्रसिद्ध भो, भूपर एकै धीर ।
नाम सुजाति सुजाति में, मुगुल उदार उजीर ॥१४॥
ताके पुत्र जहान में, जाहिर जगत अनेक ।
सान दान किरवान में, सरस एक ते एक ॥१५॥
अकबर सो अकबर प्रथम, आसिफदोला नाम ।
सहर लखनऊ मे कियो, अचल आपनो धाम ॥१६॥
× × ×

तिनको अनुज सहादति अली । अली समान देखिये बली ।
तेज पुज राजत ज्यों रुद्र । धीर गंभीर समान समुद्र ॥१७॥
गाजुद्दी हंडर भयो, ताको पुत्र महान ।
गादी पर बैठो मुदिन, मानी दूजो भान ॥२०॥
× × ×

दया कृष्ण राजा भये, तिनहीं के दीवान ।
जिनको जस नित प्रति बढ़त दुतिया चंद समान ॥२२॥
× × ×

- दया कृष्ण महाराज के दोऊ तनय अनूप ।
 - नवल कृष्ण नवल रस रसिक, बाल कृष्ण सहरूप ॥२४॥
 - नवल कृष्ण ही को कहै, सब जग नवल किशोर ।
 - राय खिताब उजीर को, दियो बिदित लहुँ ओर ॥२५॥
 - ललन नाम अति प्यार को, ललित ललाम प्रवीन ।
 - तिनहीं के हित समुक्षि कै, कीन्हों ग्रंथ नवीन ॥२६॥
- (नवरत्न तरंग, वेनी प्रवीन कृत, क० वि० मिश्र संपादित)

६. द्विजदेव, अयोध्या ।

पाठग बिनसैया नगर भुजपुर ^{धासे} महान ।
 श्री गोपाल गुपाल सम, दोने अनियम ^{दान} सो ।
 सो इत आये अवघ की, मंजन करन सुबेस ।
 साह गंज पतिया रए, परम प्रकास प्रवेस ।
 प्रगट भए तिनके सुअन, सुभग पुरंदर राम ।
 पुहुमि पुरंदर ह्वै रह्यो जिनको जस अरु नाम ।
 चारु चारि फल से प्रगट, तिनके नंदन चारि ।
 श्रीबखतावर सिंह नृप, कीरति जगत संवारि ॥
 बादसाह जिनके रचे, मनसब मजु महान ।
 श्री बखतावर सिंह नृप, दिए अपूरब दान ॥
 वैरिन बिरद विदारि कर, निज बीरता बढाइ ।
 श्री बखतावर सिंह को नाम रह्यो जग छाडि ।
 राधावर को ध्यान करि, मथुरा अवघ सुबेस ।
 मंदिर सर बिरचे बिसद, जा लखि हरख हमेस ॥
 दूजे दरसन सिंह नृप, जाके दरसन होत ।
 दारिद परखि परात लजि, कबिगन राज उदोत ॥
 दरसन सिंह नरेस कौ, बरनै जस अवतार ।
 रतनाकर उतरत कहूँ, मकरी मौज अपार ॥
 दरसन सिंह नरेस भौ, राजन को सिरमौर ।
 बादसाह मनसब दियो, देस अवघ सब ठौर ॥
 श्री सलतमत बहादुरी, कीने भुज बल बेस ।
 अरिमन गज पै सिंह सौ दरसन सिंह नरेस ॥

× × ×

तिनको लघु भूपाल मनि, मानसिंह महाराज ।
 जिन कीने लछिराम कौ, निज द्वारे कबिराज ॥

× × ×

मानसिंह महाराज भौ, सुभग सितारा हिन्द ।
 कामम जंग बहादुरी, के० सी० यस० कल इन्द ॥
 मानसिंह महाराज की, तनया सारद रूप ।
 प्रगट भई पुहुमी मनहुँ, मंगल सीत सरूप ॥

तासु व्याह भौ मिश्र कुल, मखपा मंगल-देस ।
 मख पवार दिजराज मनि, साकदीप सुरेस ॥
 श्री नरसिंह नरायनहि, निरखि महीपति मान ।
 निज तनया कौ व्याह रचि, सागर सील निधान ।
 नृप नरसिंह नरायनहि, मानसिंह महाराज ।
 माने परम प्रताप लखि, गनि वीरता जहाज ॥
 मानसिंह तनया तनय, प्रगट भयो बरवीर ।
 सोभित मूरज बाल सौ, परम प्रताप गंभीर ॥
 मानसिंह महाराज मनि, लियो गोद भरिबेस ।
 चिरंजीव आसिपि दियो, श्री प्रताप अमरेस ॥
 स्वर^१दुग^२रस^३ससि^४, संवतै, कातिकतम कुजवार ।
 द्वैजिमान नृप को भयो, सुरपति को अवतार ॥
 वर प्रताप नारायनहि, मानि मंजु महाराज ।
 लाल भाल मे राजश्री, वसी मनहुं सिरताज ॥”

(प्रताप रत्नाकर, लखिराम कृत)

७. फ़ाजिल अली

“चारिं चष्क परसिद्ध यश चारु चकत्ता वंश ।
 प्रगट भये महमद अली अवनी के अवतश ॥ १४ ॥
 प्रथम बिनाइति ते इतै आये मधि हिन्दुवान ।
 महमद अली वली भये जानै सकल जहान ॥ १५ ॥
 अजब अली तिन के भये अजब रूप भुवमान ।
 दानाभान के जिन हरघौ दारिद तिमिर जहान ॥ १६ ॥
 सुमति अली सुवली भये तिनके तनुज प्रसिद्ध ।
 तिनके सुत रुस्तम अली भये सकल गुण रिद्ध ॥ १७ ॥
 जिनिहि खिताब दिलीश यहु दियो इनायति खान ।
 सारुयानि भुव भारु दे थिरु कै थप्यौ दिवान ॥ १८ ॥
 × × ×
 जेती पर पृथु रय फिरो जेती धरे फणीश ।
 जेती जीती अवनि है अवरंगजेब दिलीश ॥ २० ॥
 जंत्री में सत् आनिकी मंत्री मंत्र सनेह ।
 प्रगट दिखाई शाह को ज्यो दर्पण में देह ॥ २१ ॥

.X . . . X . . . X .

दाता ज्ञाता शूरभा सुमति इनायत खान ।

“॥” अति फाजिल फ़ाजिल अली तिनके भये सुजान ॥ २४ ॥

तिनके अनुज प्रसिद्ध हैं शूरवीर सरदार ।

तेगवली नहरम अली महमद अली उदार ॥ २५ ॥”

(फाजिल अली प्रकाश, मुखदेव मिश्र कृत, जैन प्रेस, लखनऊ)

८. राजसिंह, गोड़ नरेश :

“राज सिंह अर्जुन तनय, गौर गरीब निवाज ।

दियो साज बहुतै नछू, कियो जिनै कबिराज ॥ ४३ ॥

संवत सत्रह सै बरस अठाइस अतिचार ।

जेठ मुकुल तिथि पंचमी, उपज्यो ब्रत विचार ॥ ४४ ॥”

×

×

×

कीरति कलि के कलपतरु फलेसाहि सविचार ।

सोहति सोहति है धरा सकल धाम पर बार ।

सकल धाम पर बार हार धनसार सुलक्षी ।

सुवन सुदरसन रूप सुमति सुपदेव सु अक्षी ।

सुवन सुदरसन रूप मे दिसि दिसि दिसि सीनी रति ।

अरजुन सम समरत्य गही अरजुन पर कीरति ॥

(वृत्त विचार, मुखदेव कृत, ह० लि०,

श्री ब्रजराज पुस्तकालय, गंधोली, सीतापुर)

९. खूबचन्द कायस्थ, बंसवाड़ा :

“गोशाई हरिवंश के सेवक मोहन दास ।

कायथ बारह जाति में कीन्हो सुयश प्रकाश ॥ ४ ॥

विद्या विनै विवेक तै भूतल के अवतंस ।

राधा बल्लभ पंथ किय गोस्वामी हरिवंस ॥ ५ ॥

मोहन मोहन दास के भे गिरिधारी दास ।

दान सील संपति मुजस पुहुमी पुन्य प्रकाश ॥ ६ ॥

पर स्वारथ के जोग तै जगत जधारय नाम ।

श्री गिरिधारी दास के ऐसे भे घनश्याम ॥ ७ ॥

श्री घनश्याम हु दास के कुशल सिंह सिरताज ।

दान शील सनमान सुप सोभित सदा समाज ॥ ८ ॥

कुशल सिंह के सुत सुखद हरीलाल गुन जाल ।
दान ग्यान मति मेरु से मूरति मदन विशाल ॥ ९ ॥”

× × ×
हरी लाल के सुत भये मूरति सिध उदार ।
दान मान सनमान मैं सब वातन सरदार ॥ ११ ॥

कथित :

“कायथ सपूत सुरतरु सिरताज सम दूसरो न कोऊ गुनगन निरघारे मैं ।
मेरु से अचल महा महिमा मही मैं असी बकसे तुरंग जे वै थिरकत थारे मैं ।
वेनी कवि कहै कीन्ही साहिबी सुरेस कैसी सोभित सदन सुरसरि के किनारे मैं ।
जस देस देस पाटी सेवत नरेस भयो देस को सिगार मूरतेस बैसवारे मैं ॥१३॥

मूरति सिध सपूत के खूबचन्द कुलचन्द ।
जिनकी महिमा कहत हैं कवि कोविद के वृन्द ॥ १४ ॥
खूबचन्द के श्री सुखद ऐसे लक्ष्मिन बास ।
वाजी वाज विहंग पर विद्या विमल विलास ॥ १५ ॥”

× × ×
“खूबचन्द के मन बसै गंगा जी की प्रीति ।
वेनी कवि वरनी सोई सत कवितन की रीति ॥ २६ ॥”
(रसविलास, वेनी कृत, ह० लि०, श्री प्रजराज पुस्त०,
गंधौली, सीतापुर)

परिशिष्ट २

कविवंश-वर्णन

(१) जगजीवन दास (कोटघा, बाराबंकी)

“पिता राम चरनोदक, तिनकर गंगा नाम ।
केंद्रता सुत जनमे सुभग, यहि जग भक्तन्ह काम ॥ १४ ॥
माघ महीना पक्ष सित, सत्रह सत्ताईस ।
प्रगट भौम तिथि सत्तमी, जगजीवन जगदीस ॥ १५ ॥

“सात बरप केहु मरम न जाने, अठये भये भक्त मस्ताने ॥”

“घाघरा तट के निकट ही, अबरन कुण्ड बनाइ ।
प्रातकाल असनान करि, सुमिरन करहि छपाइ ॥ १७ ॥”

“समरथ मंत्र कीन्ह मन माहीं, गुरु किहे बिन कछु फल नाही ॥”

“तब यह मत करि समरथ सांई, विश्वेश्वर के ये सरनाई ॥”

“पुरी कहा हम तुम कहं सेई, दिक्षा काह जानि कै देई ॥”

“तब बोले जगजीवन दाता, करहु दयाल दीन का नाता ॥”

“यक पग ठाढ़ जोरि दोऊ कर, दिक्षा तिनहै दीन विसेस्वर ॥”

“बूलनवास कतहुं सुनि पाए, हरप सहित सरदहा का घाए ॥”

“बूलन सतगुर ते कहा, अब नहि रहा अंदेस ।

अब किरपा करि हरपि कै, जतहि करहु उपदेस ॥ २५ ॥”

“यतना सुनि जगजीवन, दीन्हो मंत्र सुनाइ ।
मंगन भयो मस्तान तब, महि दीन्हैउ सिर नाइ ॥ २६ ॥”

...
“गांव समेसी तहं अस्याना, अस भे भक्त जक्त सब जाना ॥”

...
“जग जीवन जग विदित भे, किहे सरदहा बास ।
तिन्ह के प्रथम के चेला, घन्य गोसाईं दास ॥ २७ ॥”

...
“जाति बराभन वै सरवारी, लिहे जगजीवन ते मतभारी ।
सलिता निकट सरैया ग्रामा, तहां जाइ के सुमिरेउ नामा ॥”

...
“चित दै मुनिए यह कया, तिन्है होइ विस्वास ।
छाड़ि सरैया गांव कहं, दीन्ह गोसाईं दास ॥ २८ ॥
कीन्ह कमोली बास, तहां आइकै ध्यान घरि ।
पायो बहुत सुपास, बास एक गुर चरन की ॥ २९ ॥”

...
“गौर वंस छत्री कर जामा, नील सरूप वारि छवि कामा ।
देबिदास तिन नाम सोहाए, तजि ग्रह ग्राम सरदहहि आए ॥”
देखे चरन परे ते घरनी, नहि बुधि चलत समय वह बरनी ।

...
“तब समरथ जगजीवन समुझायो घरि हाथ ।
प्राण पियारे उठिकै, लागहु नाम के साथ ॥ ३१ ॥

...
“लै उपदेश बिदा तब भयऊ, देबिदास संतखपुर गयऊ ॥”

...
“अबरन के तट तख्खर छांही, भा गुर ग्रंथ सरदहा मांहीं ।
अघबिनास भा तेहि कर नाऊं, जिन्ह मत समुझि ताहि बलि जाऊं ॥

...
“अघ बिनास मन पूरन पड़ि भा ग्यान प्रकास ।
महां प्रलै महं बधि रहै; कबहुं न जेम कै प्रस ॥ ३४ ॥
बानी औरि कहिन बहुतेरी, पढ़ी मुनिहि तेहि जगत न फेरी ॥”

...
“औरउ कया मुनहुं नर नारी, भे एक लखवास बतवारी ॥”

“पाती नीम औ मिरचा खाही, तजि आसन नहि काहु के जाही ।”

... ..

“यहि बिधि बारह वरप भे, भोजन अन्न न कीन्ह ।

दुनिया दौलति त्यागि कै, जोग जूक्ति मन दीन्ह ॥”

भूसुर जाति औ पद् तेवारी, लोग कुटुब तजि जोग सुधारी ।

ब्रह्मचारी का गुरु तिन्ह कीन्हा, उन्ह सत मंत्र बताइन दीन्हा ॥३५”

... ..

... .., मुना कि होत सरदहा मेला ।”

... ..

“जग जीवन तह बैठि मुखारी, लोग चढत औ पान सुपारी ।”

... ..

“खेमदास तंहवा चलि आए, दरसन देखि बहुत मन भाए ।

परे चरन पर करुना कीन्हा, निकट रहे प्रभु दरस न दीन्हा ॥”

... ..

“तब जग जीवन समरथ, दीन्हेउ मंत्र पुकारि ।

मानहु पावक ज्वाल ते, लीन्हेउ आपु निकारि ॥ ३६ ॥”

... ..

“मघनापुर की पुरुब एक बर, करत सो ध्यान अखंड ताहितर ।”

... ..

“दूलन देबीदास भे, खेम गोसाईं दास ।

जो कौउ इनकी सरन गा, तिन्ह कै पूजिहि आस ॥ ३७ ॥”

... ..

‘पच्छिम ते पंजाबी आए, बड़े केस औ खाक लगाए ।

तीरथ बरत बहुत दिन कीन्हा, बहु पंच अगिनि आदि तप लीन्हा ।

यह सब कीन्ह न कछु फल पाए, प्रभु जगजिवन की सरनहि आए ।”

... ..

“तब ह्वै दीन कहा सिवदामा, आर्यो सरन बहुत करि आसा ।

सतगुर केश मुडाइ कै, दीन्ही मंत्र मुनाइ ।

जैसे जखमी मूर कह, लं कर वारि पिजाइ ॥ ३९ ॥”

... ..

“गोर'धराभन वं सिवशासा, दरसन किन्हे भरम कै नासा ।

बहुत करप-रहे-गुह-के-पाहीं, फिरि मुधि कीन्ह जन्म भे साहीं ॥”

... ..

“सब्द ग्रंथ जगजीवन, जक्त हंत कहि दीन ।
 धन्य जन्म अहलाद जिन प्रीति सहित लिखि लीन ॥ ४० ॥
 जन अहलाद प्रीति बस कोन्हा, सतगुरु तिन्है सरन करि लीन्हा ।
 करि भल भाव भाइमुत केरा, कृपा किहिन भा ग्यान उजेरा ॥”

... ..

“जग जीवन कहं सब जग जानी । वामंगी तिन्ह भई भवानी ।
 मोतिनि नाम मुनहु तिन पाए । तिन के पुत्र पाच कहि गाए ।
 सभा आदि जिन के मुत भाई । कहं लै मातु केरि गति गाई ।
 बलादास भे भक्त मुजाना । जिन मंसार स्वाद नहि जाना ।
 परम तत्व को पत्ता पाए । भे अनंत गुनवंत कहाए ।
 लघु मुत तिनहि जलाली जानी । दरस देखि सब ताप बुझानी ॥”

... ..

“तुजा मूल की बरनि मुनावा, अब साखा की कीरति गावा ।”

... ..

“बासनेवल ऊमापुर केरे, रहत सो सदा चरन के नेरे ।”

... ..

उद्वराम की कीरति प्यारी, बरनि न सकौं ताहि उजियारी ।”

... ..

रामदास भे बबली दासा, गहि गुरु सब्द न दोसर आसा ।
 दास भवानी थल बरहेला, जिन्ह चरनन की रेनु सकेला ।”

... ..

“तोथर औ सिध्या सुजन, भे दूलन की आस ।

कह लै तिन्ह कहं बरनी, मदा चरन के पास ॥ ४४ ॥

दित्तवर नन्हु छोटे भाना, इन कह देविदास दै ग्याना ।”

... ..

“यहि विधि जक्त बहुत निसतारे, अब कछु कहत न बनत हमारे ।
 लै उसांस बोले सतिनामा, कहिनि कि भैल भयो यह जामा ॥

यहि बानी के मुनत ही, भक्तन भयो अदेस ।

निज पूरुष पतिब्रता ज्यों, पाय पयान संदेस ॥ ४५ ॥

यह कहि बोति गये दस मासा, तेहि बिच सरन भए बहु दासा ।

दिन नियरान अवर नहि भावहि, इलादास तहं भजन मुनावहि ॥”

... ..

“सम्बत अठारह सै सतरह, करि असनान भे मौन ।

कृष्ण पक्ष औ मत्तिमी, वीसाख भौम करि गौन ॥ ४६ ॥”

... ..

“अस भे भक्त जलाली नामा, जानहु भक्त बीज फिरि जामा ।”

... ..

“तिन्ह मुत भे जग प्रान अधारे, कीरति कहत न बनत हमारे ।

गिरवर जन्म भए जग ऐसे, बूडत ग्वाल तानि गिरि जैसे ॥”

... ..

“धौकल साध सधन तिन केरे, प्रान ते अधिक रहत मन मेरे ।”

(भक्तविनोद, बोधेदास कृत, रत्नबधु, लखीमपुर प्रकाशित)

(२) कासिमशाह (दरियाबाद, बाराबंकी)

“महम्मद शाह देहली सुल्तानू, कामी (?) गुण वह कीन बखानू ॥”

... ..

“हे लखनऊ अवध भेक्षियारा, दरियाबाद नगर उजियारा ।

जहं मखदूम केर अस्थाना, महम्मद बल्श जो जक्त बखाना ।”

... ..

“तेहि के बंश अधिक उजियारा, शेष महम्मद अलख पियारा ।”

... ..

“कस ना नगर होय उजियारा, जिन अस पुरुष लीन औतारा ।”

... ..

“काजी खान सुन्याव चुकावे, कतहूं अन्त होय नहि पावे ।”

... ..

“दरियाबाद मांझ मम ठाऊं, इमानुल्ला पिता कर नाऊं ।

तहवां मोहि जन्म बिधि दीना, कासिम नांव जात का हीना ।”

... ..

“ग्यारह सै उचांस (११४९) जो भ्राजा, तब यह कथा प्रेम कवि साजा ।”

(हंस जवाहिर, कासिम शाह कृत, न० कि० प्रेस, लखनऊ)

(३) भिखारी दास (टुप्योगा, प्रतापगढ़)

“अभिलाषा करी सदा ऐसनि का होय द्वित्य

सब ठौर दिन सब याही सेवा चरण चानि ।

नोभानई नीचे ज्ञान हनाहल ही को अंगु,
अंत है प्रिया पताल निदा रस ही को खानि ।
सेनापति देवीरर गोभा गनती को भूप,
पश्चा मोनी हीरा हेम सोदा हाम ही को जानि ।
हीय पर देव पर वदै यश रटै नाउं, सगासन
नगधर सीतानाय कोलापानि ॥५।

दोहा. या कवित्त अन्तर बरण लै तुकन्त द्वै छण्डि ।
दास नाम कुन्त ग्राम कहि नाम भगति रम मण्डि ॥६॥
(छन्दोर्णव पिणन, दास वृत्त, न० कि० प्रेस, लखनऊ)

(४) सुखदेव मिश्र (दोस्तपुर, रायबरेली)

“साईं” पुर मासन कही, विदित विगहपुर गाउं ।
भारद्वाज बलानिए, गोत्र सुकुल कुल नाउं ॥१५॥
बने कम्पिला आनि जे, मुकुल सकल गुण रिद्धि ।
जिनके कुल में अवतरे, पद्मनाभ परसिद्ध ॥१९॥
... ..

“तनुज चारि तिनके भग्रे, विद्या मिन्धु अपार ।
चतुर चतुर मुख से प्रकट, चारो परम उदार ॥२१॥
तिनमें परम प्रसिद्ध अति, ईश्वर मिश्र प्रवीन ।
गुन मडित पंडित सबै, जिन सो भये अधीन ॥२२॥
... ..

“अति प्रवीन पंडित महा, गुणन भरे रग भीर ।
हरी मिश्र तप तेज बर, हरी जगत की पीर ॥२७॥
विश्वनाथ सो विश्व में, विश्वनाथ परसिद्ध ।
पूरण पुन्य प्रताप निधि, संपति संपति रिद्ध ॥२८॥
कृष्ण मिश्र कलि में भये, भक्ति महा मति धीर ।
पद्मनाभ के चारि सुत, चारो गुण गभीर ॥२९॥
विश्वनाथ विख्यात जग पंडित महा उदार ।
विद्या वेद विद्यास से गुरु से ज्ञान अपार ॥३०॥
दुर्गा मिश्र तिनके भये, सब विद्या के धाम ।
जिनको, चार्यो चक्र में, है प्रसिद्ध जग नाम ॥३१॥
... ..

“तिनके मुत दूँ सुमति अति, भये परम अभिराम ।
विद्यापति विद्या सरस, मिश्र महापति नाम ॥३४॥

विद्यापति के मुत भए, परम कृष्ण परसिद्ध ।
पडित पूरे जोतिसी, साधु सुमति गुण रिद्ध ॥३५॥”

“मिश्र महापति के मुमति भये मिश्र सुखदेव ।
दया करे जिन पर सदा पडित नर कवि देव ॥४१॥

किये मंस्कृत ग्रथ निज प्राकृत बहुत समेत ।
भाषा वृत्त विचार यहू कीन्हो कवि कुल हेत ॥४२॥

राज मिह अरजुन तनय गौर गरीब निवाज ।
दियो साज बहुतै कछू, कियो जिन्है कविराज ॥४३॥

मवत सत्रह सै वरम, अट्टाडस अति चार ।

जेठ मुकुल तिथि पचमी, उपज्यो वृत्त विचार ॥४४॥”

इति श्री मिश्र सुखदेव कविराज विरचिते वृत्तविचार नाम प्रथमो
परिच्छेद ।”

(वृत्तविचार, सुखदेव कृत, ह० लि०, श्री ब्रजराज पुस्त० गंधौली,
सीतापुर)

(५) बेनी, भट्ट (बेंती, रायबरेली)

“विदित करो मनि मे भये हरीराम अभिराम ।
अति उदार सरदार सुभ संपति सोभाधाम ॥२९॥

परसराम तैसे भये तिनके उदित उदार ।
कुल दीपक सोभा सहित गुणगन के आगार ॥३०॥

तिनके गंगाराम भे गंगासन असनेह ।
परम धरम सुभ करम हित सरस सिधु सुप नेह ॥३१॥

भागवंत तिनके भये जगत यथार्थ नाम ।
भगति त्रिवेनी की सदा परम धरम के धाम ॥३२॥

भागवंत के तीनि मुत शुभ लक्षण सरदार ।
दत्तराय देवान फिरि माधौराय उदार ॥३३॥

दत्तराय के दोय सुत अमरसिंह सुप सिद्ध ।
सूर शिरोमनि जगत यश सिद्धराय परसिद्ध ॥३४॥

अमर सिंह के दोय मुत.....
तेजवान गुणवान जग-प्रभुता कही न जाय ॥३५॥

सिद्धराय के सुत भये प्रथम करोरी वीर ।
 फेरि हजारी जानिये हीरासास गंभीर ॥३६॥
 फेरि भयानी साह जग गुण गन के आगार ।
 सोल सिधु सुपमा सहित मूरवीर मरदार ॥३७॥
 दत्तराय के भाय शुभ शोभित राय देवान ।
 भक्ति त्रिवेनी की सदा जानवान धनवान ॥३८॥
 विद्याधीश स्वभाव शुभ तिनके साहेब राय ।
 पार न पावत दोषऊ जिनके गुन गन गाय ॥३९॥
 जंपुर अरु फिरि जोधपुर उदित उदैपुर जाइ ।
 सपति लै आये घरै विपुल प्रतिष्ठा पाइ ॥४०॥
 कीन्ही सैर पहार की जब लौ मुख पाइ ।
 बदरी नाथ केदार के दरशन कीन्हे जाइ ॥४१॥
 ...

सुरसरि जू के निकट ही बेती विमल निकेत ।
 साहेब राय प्रसिद्धि जग विप्रन सो हरि हेत ॥४४॥
 जगत किये राजी सदा तिनके वाजीराय ।
 पुरसोत्तम पुर जायकै पूजे प्रभु के पाय ॥४५॥
 परम घरम शुभ करम हित सरम सिधु सुप येन ।
 पर नारी सो विमुख औ हरि सनमुख दिन रैन ॥४६॥
 वाजीराय सुजान के शोभित है शिबदास ।
 वय विद्या वर्धित विमल कुल भूपन गुनवास ॥४७॥
 डालामऊ प्रसिद्ध है सुरसरि जू के तीर ।
 घाट ठाट शिर है जहाँ राजा राय अमीर ॥४८॥
 महाराज अधिराज ये राजा टिकइत राय ।
 बेनी कवि सों यो कह्यौ दीजै ग्रंथ बनाय ॥४९॥
 अलंकार जे संस्कृत समुझे विबुध विचारि ।
 साहेब बेनी हित किये भाषा में निर्धारि ॥५०॥
 रंघ्र वेद वसु चन्द्र युत संवत सर को पाय ॥
 माधव सुदि पाचै रचो अलंकार गुरु ष्प्राय ॥५१॥
 (टिकधितराय प्रकाश, बेनी कृत, ह० लि०,
 श्री ब्रजराज पुस्त०, गंधौली, सीतापुर)

परिशिष्ट ३

सहायक ग्रंथ सूची

(मुद्रित)

श्री मद्वाल्मीकीय रामायण
श्रीमद्भागवत्

कन्हैयालाल पोद्दार
कालिदास
कासिमशाह
कृपानिवास

”

कृष्णानन्द रागसागर

गिरिधर

गुमान मिश्र

गौरीशंकर हीराचन्द ओझा

”

चतुरसेन

चन्द्रधर शर्मा गुनेरी

चिपलूणकर

जगजीवनदास

जगन्नाथदास 'रत्नाकर'

जनकराज किशोरी शरण

”

”

जवाहरलाल चतुर्वेदी

जानकी रसिक शरण

रसमजरी

भोज प्रबन्ध

हंस जवाहिर

रस पद्धति

समय प्रधान

संगीत राग कल्पद्रुम, भाग २

(अध्यात्म प्रकाश, सुखदेव मिश्र कृत)

कुंडलिया

काव्य कलानिधि

मध्यकालीन भारतीय सस्कृति

कोशोत्सव स्मारक संग्रह

वेद और उनका साहित्य

पुरानी हिन्दी

निबंधमालादश

बानी तथा शब्द

घनाक्षरी नियम रत्नाकर

वंदान्त सूत्र दीपिका

होलिका विनोद दीपिका

रस दीपिका

शृंगारलतिका सीरभ (भूमिका)

अवध सागर

जुगलानन्द शरण

टाड

दास (भिखारीदास)

”

”

दीनदयालु गुप्त

देव

देवीदास

दडी

द्वारिका प्रसाद मिश्र

नलिनी मोहन सान्याल

निराला (सूर्यकान्त त्रिपाठी)

नेवलदास

प्रतापनारायण सिंह (अयोध्या)

फकीरदास

बलदेव उपाध्याय

बेनी प्रवीन वाजपेयी

बोधेदास

भरत

भानु (जगन्नाथ प्रसाद)

भानुमिश्र

‘भूपति’ (गुरुदत्त सिंह)

मथुरा प्रसाद दीक्षित (महामहोपाध्याय)

मानसिंह द्विजदेव (महाराज)

मधुर अलि

मिश्र बन्धु

”

”

”

”

रमिक अलि

रमणी (मैयद गुनाम नवी)

श्री सीता राम नाम परत्व पदावली

राजस्थान

काव्य निर्णय

छन्दोर्णव पिंगल

विष्णु पुराण भाषा

अष्टछाप और वल्लभ सप्रदाय

मुखसागर तरंग

शब्दलीला

काव्यादर्श

कृष्णायन

समालोचना-तत्व

प्रबन्ध-पद्म

मुखसागर

रस-कुमुमाकर

शब्दावली

भारतीय दर्शन

नवरस तरंग

भक्त विनोद

नाट्यशास्त्र

छन्द प्रभाकर

रस तरंगिणी

भूपति सतसई

पृथ्वीराज रासो (प्रथम भाग)

शृंगारलतिका तथा शृंगार बत्तीसी

युगल वसन्त बिहार नीला

मिश्र बन्धु विनोद

हिन्दी साहित्य का इतिहास

धर्मतत्व

बुद्धपूर्व भारतीय इतिहास

गुमनोज्ञनि

पद्म ऋतु पदावली :

रम प्रबोध

रसलीन	अंगदर्पण
राम चरणदास	रामपदावली
रामचन्द्र शुक्ल	जायसी प्रभावली
”	चिन्तामणि भाग १
”	हिन्दी साहित्य का इतिहास
”	बुद्धचरित (भूमिका)
रामप्रसाद त्रिपाठी	ब्रजभाषा साहित्य का नायिकाभेद (भूमिका)
राहुल सांकृत्यायन	हिन्दी काव्यधारा
लछिराम	प्रताप रत्नाकर
नान्न त्रिलोकीनाथ सिंह	भुवनेशभूषण
लाला सीताराम (अबजवासी)	अयोध्या का इतिहास
विश्वनाथ प्रसाद मिश्र	बिहारी
”	यादूमय विमर्श
विपिन बिहारी त्रिवेदी	चन्द्रबरदाई और उनका काव्य
शालिग्राम शास्त्री	साहित्य दर्पण (विमला टीका)
श्यामगुन्दर दास	सतसई सप्तक
”	हिन्दी भाषा और साहित्य
शिवसिंह सेंगर	शिवसिंह सरोज
शंभुनाथ त्रिपाठी	बैताल पच्चीसी
सत्यनारायण (डाक्टर)	हमारा देश
मधुसूतानन्द	गणेश
सहजराग	रघुवंश दीपक
सुखदेव मिश्र	फाजिल अली प्रकाश
सूरदास	सूरसागर (ना० प्र० सभा, काशी)
हरिऔध (अयोध्या सिंह उपाध्याय)	कबीर यचनावली
	हिन्दी शब्दसागर-ना० प्र० सभा, काशी
	कान्यकुब्ज वंशावली नवलकिशोर प्रैस, लखनऊ

(हस्तलिखित)

जगजीवन दास	मनपूरना	} महन्त जगन्नाथब्रह्मदास, कोटवा (वाराणसी) की कृपा से प्राप्त ।
”	जन्मसाखी महावीर जी	
”	परम ग्रथ	
”	महाप्रलय	

दान (भिलारीदान)	रम गाराज
" "	शृंगार निर्णय
देव	प्रेमचन्द्रिका
वेनी भट्ट	रम विनाम
"	टिफयितराम प्रकाश
"	गफुट काव्य
मुषदेव मिश्र	रसाणव
"	छन्द विचार
"	वन विचार
मुषन गुजन	उमराव काव्य

नेमक के निजी पुस्तकालय
ने (श्री ब्रजराज पुस्त-
कालय, गंधोली, सीतापुर)

- (अप्रेजी)
- ए ग्रामर आफ हिन्दी लंग्वेज केनाग
के० बी० आर० आयगर
- ए हिस्ट्री आफ इण्डिया ईश्वरी प्रसाद
- ए हिस्ट्री आफ मुगल रूल इन इटिया ईश्वरी प्रसाद
- ए घाट हिस्ट्री आफ मुस्लिम रूल इन इंडिया रामबाबू सक्सेना
- ए हिस्ट्री आफ उर्दू लिटरेचर रामबाबू सक्सेना
- बैम्बस इनसाइक्लोपिडिया भाग ६ तथा ९
- डिस्ट्रिक्ट गजेटियर्स यू० पी०, फर्रुखाबाद
- इनसाइक्लोपीडिया ब्रिटेनिका भाग २१
- एवोल्यूशन आफ अवधी बाबूराम सक्सेना
- फर्स्ट टू नवाब्स आफ अवध आशीर्वादी लाल
- हिस्ट्री आफ दि सोमवनी राज विश्वम्भर प्रसाद धोलल (१९०० ई०)
- इम्पीरियल गजेटियर्स आव इंडिया ('रेलिजिन्स' डब्लू फुक)
- निर्गुन स्कूल आफ हिन्दी पोइट्री डा० पीताम्बरदत्त बड़धवाल
- अवध गजेटियर्स भाग १, २ तथा ३
- अवध इन १८५७ जे० वानहम
- पोलिटिकल हिस्ट्री आफ ऐशियेण्ट इण्डिया रायचौधरी
- सचं रिपोर्ट्स ना० प्र० सभा, काशी
- वर्नाकुलर लिटरेचर आफ हिन्दुस्तान प्रियसंन
- पत्र-पत्रिकाएं
- नागरी प्रचारिणी पत्रिका
- हिन्दी
- सरस्वती
- माधुरी
- गंगा (पुरातत्वारू)
- साहित्य समालोचक
- (ना० प्र० सभा, काशी)
- (ना० प्र० सभा, काशी)
- (इंडियन प्रेस, प्रयाग)
- (न० कि० प्रेस, लखनऊ)
- (समांलोचक प्रेस, गंधोली,
सीतापुर)

अनुक्रमणिका

अ

अनंताश्रम—२१३, २४३, २४८,
२५०, २५१

अक्षर—६, ७

अग्नि कुण्ड—१२२

अद्वैत समाज—२७४

अध्यात्म प्रकाश—२७, २१०, २४२
२८३

अथर्व छन्द—७

अमलक—२९७

अपौष्पा का इतिहास—२०

अमःश्रुति—२०

अनी अक्षर खां (मुहम्मदी)—३९

अवध गजेदियमं—१, ३, ५, ८, २१,
३३, ३५, ४७, ४४, ४५

अवध विलास—२७४

अष्ट छान और वल्लभ सम्प्रदाय
(भाग १)—६९, ७०, २००,
२५०

आ

आइने अकबरी—७

आतिश—२९०

आल्ह खण्ड—२१६

आसिफुद्दीना (नवाब)—११, १२, १३

इ

इम्पोरियल गजेदियमं आक इडिया
७३, ७६, ९४

इजत—२१०

इन्द्रसूक्त—११३

इन्द्रासुर—२५१

इन्द्रासुर—२

इन्द्रासुर (समस्तुतेन) राहुसूक्त—३

इन्द्रासुर—५

इन्द्रासुर अक अक्षरी—२१३

इ

(इ) ईश्वरी प्रसाद—११

उ

उमराव बोस - ३०, ३८

उना अग्निष्ट विवाह—२७४, २९१

ए

ए रामर आफ हिन्दी लैंगेज—२९९

एमसंग—१५५

ए शाई हिन्दी आग उर्दू लिटरेचर—
९४, ९५

ए शाई हिन्दी आग मुस्लिम हय इग
इडिया—५, ९, ५८, ९४

एमेज (हिजनिट)—१२३

ए हिन्दी आग इडिया—१

क

कबीर—११४, १५४, १५६

कबीर वचनावली—२६९
कविता कौमुदी भाग ४—२५२
कालाईल—१५५
काव्य कलानिधि—२७४, २७९, २८०

२८५, २०२
काव्य निर्णय—२२, ६६, ११५, ११६
१२०, १२२, १२७, १३२,
१३६, १३९, १४०, १५८
१७०, १७२, १७९, १८५
१८८, १९१, १९३, २०५
२१०, २११, २३९, २४६
२६४, २६५, २७१, २९३,
२९४

काव्यादर्श—१११
कासिम शाह—९, ९७, १०४, १३४,
१३६, १६३, २१६
कुडगिया (गिरिघर)—१२९, १४१,
१४२, २००, २१७, २१८
२१९, २२३, २२४, २२५

कुतलग तां—५
कुमार गुधन—४
कुमार पाल प्रतिबोध—२६३
कृपानिवास—२५९
कृष्णायन—२२६
केलाग—२६९
कोशोत्सव स्मारक संग्रह—२१५

ग

गंगा (पुरातत्वांक)—२५२
गणेश—७९, ८०
गाजोउहोन त्रैदर—१३, २५, २९७
(स्वामी) गिरिजानन्द—४९
गिरिघर—१३४, १४१, १९९, २१६
गिरिघारी—२७४
गीतावली—१४८
गुमान मिश्र—२७४
गददत्त सिंह 'भूपति'—११
गोपाल कवि—२७५
गौरीशंकर हीराचंद भोन्डा—८१

घनाक्षरी-नियम-रत्नाकर—२७२

च

चदवरदायी और उनका काव्य—२६८
चन्द्रगुप्त विक्रमादित्य—३, ४
चतुरमेन शास्त्री—७५, ७८
चित्रामणि भाग १—१७७
चैत्रमर्मा इसाइकलोजीडिया—१२४
चंद्रम—६

छ

छद्म प्रभाकर (भानु)—२६७
छद्म विचार (ह० लि०)—४५, ११७
१२०, १२१, २६६
छदोगंव-विगत—२९३

ज

जगजीवनदास—८५, ८६, ८७, ८८
१३४, २१०, २४३, २७४
जगनिक—२१६
जगन्नाथ—२७५
जन्म साली महापीर जी (जगजीवन)
८६

जयदेव—२५७
(कंगल) जान बन्हम—२६
जायसी—१, १३४, १६३, २१६
जायसी प्रयावली—९५, २५१
जाजं फारेस्टर—
जो० ई० हाजतान—१२५
जुद्धोत्सव—२७५

ट

टिकदितराय—१२, १३, १०६
टिकदितराय प्रकाश—१८४, १८६
१९८, २९४

ड

ड्राइडन—१२५
टिस्ट्रिक्ट गजेटियम (यू० पी०)
फरंखावाद—४६

त

तिलोरु चन्द—१६
तुलु नीदास—१. १३४, १३७ १८५
१४६, १४८, १५० २१६,
२५७
तैमूर—५

द

दहे मजलिस—२७५
(डॉ०) दोनदयालु गुप्त—५९, ७०
देव—९ १०८
देवी सिंह—१६ १७
द्विजदेव (महाराज मानसिंह)—१८५,
१९७, २३७. २६४

ध

धर्म-तत्व—७५

न

नवरस तरंग—६४, ११८, १३३,
१५६, १६१, १६६, १६८,
१७५, १८४, १८७, १८९,
१९०, १९१, २०३, २०६,
२१४, २३७. २३९, २४६,
२७२

नवल सिंह प्रधान—२७४
नसरुज्जोद सयारसी—५
नसीरुद्दीन मुहम्मद शाह—५
नागरी प्रचारिणी पत्रिका
भाग १५—२९
भागेश्वरनाथ—३

नाट्यशास्त्र—१५५
नाबिरशाह—९
नासिख—२९८
निबंध मालादर्श—२७१
निराला (सूर्यकान्त त्रिपाठी)—२७१
निर्गुन स्कूल आफ हिंदी पोपट्टी
(बडधवाल)—९२, १०८ २५४
नेवलदान—२७४

प

परमप्रथ—२४५
परिमल—२७१
पद्माकर—२०४
पद्मावत—२१६
पिंगल—२६३
पुरानी हिन्दी—२४४ २४८ २६३
पुष्प मित्र—३
पृथ्वीराज रासो—२०७ २४० २६३
२६७, २६८
प्रसेनजित्—३

फ

फर्ट टू नवाव्या आफ अवध—६, ७
फाजिल अली—१७४
फाजिल अली प्रमाण—११९, १२१
१२२, १३८ १७३, १७४
१७५, २०१ २०६ २१२
२३४
फाहियान—४
फोरोज तुगलक—५

व

वर्तितदार खिलजी—५
वल्लभन—५
वानी (जगजीवन) भाग १—८५,
१३५, १३६, १४९, १५०,
२०१, २१९, २२१ २२२,
२२३, २२५, २२७, २३०,

२३१, २३२, २३३ २३४,
२३५, २५४, २५५

बानी (भाग २)—२५५ २५६

बाबुराम सक्सेना—९४

बिहारी—१३४ १४२

बिहारी—५५ ५६ २८९

बुद्ध—१ ३

बुद्ध चरित—२०७, २१०

बुद्ध पूर्व भारतीय इतिहास—८०

बेनी प्रवीण—९ १२९ १५६, १६८,

१७८ १८४, १९७, २१०,

२३७, २४३

बेनी भट्ट—५९ ६६, १०६, १२९,

१३०, १३१, १५६, १५७,

२३९, २४३

बैताल पच्चीसी—२७५, २८२ २८६,

२९२

बोधेदास—२७४

भ

भक्त विनोद—२८, २९, ३१, ३२

३३, २७५, २७८, २८०,

२८४, २९०

भगवत्तराय (राजा)—१०, ११

भगवत्तराय की विरहावली—२७५

भरत मुनि—१५४

भागवत दशम स्कन्ध—२७४

भारती भूषण, २००

भारतीय दर्शन—६५, ७६

भिखारीदास—९, ६६, १३०, १३२,

१३४, १५६ १६७, १७०,

१८७, २१०, २४३, २७४,

भुवनेश भूषण—२९५

भूपति—१३४, १७८, १७९, १९१,

१९७, २१०, २४३, २७४

भूपति सत्सई—११९, १३८, १३९,

१४०, १४२, १४३ १७६,

१७८, १७९, १८८, १९१

१९२, २०५, २१०, २११,

२१२, २४५, २४६, २४८,

२५१, २५२

भोज प्रबंध—१२१

म

मंसूर खाँ सफ़रजंग—११

मध्यजालीन भारतीय संस्कृति—८१

मनपूरना (ह० लि०)—८५, ८९,

९२ २४३ २७४

मनु—२

महंत रामचरणदास—१४७

महाप्रलय—८७ ८८, ९१

माधुरी—१८०

मिश्रबन्धु—८०, १५६, १९६

मिश्रबन्धु-विनोद—२७, ३७, ४४

५४, १४८ २५१, २५९,

२६९, २७०

मिर्लिद—३

मोरा—२५७

मुसहफी—२९८

मुबारक (बिलग्रामी)—१६२

मुहम्मद गौरी—५

मुहम्मद तुगलक—५

मुहम्मद शाह ९, १०

मूलाशाम—२९५

र

रघुनाथदास (बाबा)—९

रघुवश दीपक—२७४, २७५, २७६,

२८३ २९०

रस कुमुमाकर—२७

रस तरंगिणी—२०५

रस दीपिका—२६२

रस पद्धति—२५९

रस प्रबोध—११९, १२०, १३१

१७४, १९२, २४७, २५०

रस मजरी—१२३ २२०

रसलील—१५६, १९२, १९७, २५३

रस विलास (ह० लि०)—६६, ११८,
१३०, १३१ १५७, १५८,
१५९, १६९, १७१, १७२,
१७४, १७८, २१३, २३८

रस सारांश (ह० लि०)—२११, २१२
रसाणव—५०, २०९, २३९

रसिक अलि—७४

रहीम—१३४

राखन ब्राह्मण—२७४

राजस्थान २४, ४६

राम—१

रामचरित मानस—२१६

रामचन्द्र शुक्ल—१४५, १७७, २१०

रामचरन—२७४

राममनेहां—९

रामानन्द—८३

रामानुजाचार्य—७३, ८३

रामायण (वाल्मीकि)—२, ७२ १३३

राय-बौधरी—३, ४

रीति काव्य की भूमिका तथा देव और
उनकी काविता—२७०

रुद्रनुहोन—५

रैदास—२५७

ल

लालदास—२७४

व

वडंसुवर्थ—१५५

वत्सभाचार्य—२०८

वाट्मय विमर्श—२८१, २८४, २८७,
२८९, २९६

वाजिहअली झाह (नवाब)—१४,
२९७

वाहमोहि—२

वासुदेव—३

विज्ञान निरूपिणी—२९५

विद्यापति—६२, २५७

विंसन (डॉ०)—१

विश्वनाथ—१५५

विष्णु पुराण भाषा—२१४, २४३,
२७४, २७९, २८५, २८६

वृत्त विचार (ह० लि०)—५० ११५

वेद और उनका साहित्य—७५, ७८

ब्रजभाषा साहित्य का नायिका-भेद—६१

श

शम्भुनाथ त्रिपाठी—२७५

शतरज शतिका (दास)—२७५

शब्द रसायन (देव)—१९८

शब्द लीला (देवीदास)—३२

शब्दावली (जगजीवनदास) भाग २—
८६ ९३ १५१, १५२

शब्दावली (फकीरदास)—१५०

शालिहोय—१६७

शाहआलम—११

शिवनाथ—२७४

शिशुनाथ—३

शुजाउद्दौला—११

शृंगार निर्णय (दास)—१६७, २०४

शृंगार लता (गुलदेव मिश्र)—५०

शृंगार लतिका (द्विजदेव)—२१,
१६०, १६१, १६२, १६४,
१६५, १६६, १६७, १७८,
१८५, १८७, १९५, २०२,
२३८

१६०, १६१, १६२, १६४,
१६५, १६६, १६७, १७८,
१८५, १८७, १९५, २०२,
२३८

१६०, १६१, १६२, १६४,
१६५, १६६, १६७, १७८,
१८५, १८७, १९५, २०२,
२३८

१६०, १६१, १६२, १६४,
१६५, १६६, १६७, १७८,
१८५, १८७, १९५, २०२,
२३८

१६०, १६१, १६२, १६४,
१६५, १६६, १६७, १७८,
१८५, १८७, १९५, २०२,
२३८

१६०, १६१, १६२, १६४,
१६५, १६६, १६७, १७८,
१८५, १८७, १९५, २०२,
२३८

१६०, १६१, १६२, १६४,
१६५, १६६, १६७, १७८,
१८५, १८७, १९५, २०२,
२३८

१६०, १६१, १६२, १६४,
१६५, १६६, १६७, १७८,
१८५, १८७, १९५, २०२,
२३८

१६०, १६१, १६२, १६४,
१६५, १६६, १६७, १७८,
१८५, १८७, १९५, २०२,
२३८

१६०, १६१, १६२, १६४,
१६५, १६६, १६७, १७८,
१८५, १८७, १९५, २०२,
२३८

१६०, १६१, १६२, १६४,
१६५, १६६, १६७, १७८,
१८५, १८७, १९५, २०२,
२३८

१६०, १६१, १६२, १६४,
१६५, १६६, १६७, १७८,
१८५, १८७, १९५, २०२,
२३८

१६०, १६१, १६२, १६४,
१६५, १६६, १६७, १७८,
१८५, १८७, १९५, २०२,
२३८

१६०, १६१, १६२, १६४,
१६५, १६६, १६७, १७८,
१८५, १८७, १९५, २०२,
२३८

१६०, १६१, १६२, १६४,
१६५, १६६, १६७, १७८,
१८५, १८७, १९५, २०२,
२३८

प

पदक्रतु पदावली—७४

ह

संगीत रागकल्पद्रुम (कृष्णानन्द)—५१
 संपूर्णानन्द—७९, ८०
 सआदनर्यां—६, ७, १०, ११, १३
 सतसई सप्तक—२४१
 सफ़दरजंग—७
 सभय प्रधान—२५९
 समालोचना तत्व—१९६, १८२
 समुद्रगुप्त—३
 सर एडमण्ड गास—१४३
 सरधर (स्वाजा जर्हा) ५
 सरस्वती (अक्टूबर १९०४)—८४
 सचं रिपोर्ट १९०९, ११-१४६, १४७
 मर्च रिपोर्ट (१९२०-२२, न० १८)—
 ४५, २९१
 सहजराज वैश्य—२७४
 शाली (जगजीवन)—२४९
 साहित्य दर्पण—१२३
 साहित्य समालोचक—३६, ३८, २०४,
 २४८
 साहेब मेघलदास—२७६
 सुतदेव मिश्र—४९, ५०, ११५,
 १२२, १५६, १७४, २०९,
 २१०, २४३, २७४
 सुखसागर—२७४, २७६, २८८
 सुखसागर तरंग—४१
 सुन्दर—१३४
 'स्ताना रजिया—५
 सुरसागर—१४५, २७०, २७३
 स्फुट काव्य (ह० लि०) बेगी—१९४,
 २१२, २१३

हस जवाहिर—९७, १०३, १३५
 १३७, १५८, १६३, १६४
 १६७, १९८, १९९, २२२
 २२३, २२४, २२५, २२८
 २२९, २३०, २३४, २४१
 २४२, २४८, २८१, २९२
 हण्ट—१८२
 हमारा देश—७६
 हर प्रसाद भट्ट—२७५
 हिन्दी (वर्ष २ स० ५)—२०८
 हिन्दी काव्य धारा (राहुल)—२४३
 २५३
 हिन्दी भाषा और साहित्य (श्या० मु०
 दाम)—२१५
 हिन्दी (वर्ष २ स० ५)—२०८
 हिन्दी शब्द सागर—८७, १८२, १९६,
 २२०
 हिन्दी साहित्य का इतिहास (मिश्रवंशु)
 ५४, ५५, ७४
 हिन्दी साहित्य का इतिहास (शुक्ल)—
 ५६, ७४, ९४, ९६, १९६
 हिम्मत सिंह—१९
 हुमायूँ—६
 हुगेनशाह—६
 हेमचन्द्र—२०७
 हांनिग विनोद दीपिका—२६१

